Die sozialen Dramen Emile Fabre's

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der
hohen philosophischen Fakultät der
Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Hans Beck
aus Nürnberg.

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Oktober 1936

Nürnberg
Buchdruckerei Volkhardt & Wilbert
1937

1937/315

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Referent: Geheimrat Universitäts-Professor Dr. J. Pirson.

Dekan: Universitäts-Professor Dr. F. Maurer.

Meinen Eltern.

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

Literaturverzeichnis VII

Vorwort IX

Die sozialen Verhältnisse um 1900 1

Das soziale Drama vor Fabre 3

Emile Fabre's Leben bis zu seinem Eintritt in die literarische Laufbahn 10

Emile Fabre's soziale Dramen:

L'Argent 11

Le Bien d'autrui 23

La Vie publique 32

Les Ventres dorés 45

La Maison d'Argile 61

Les Vainqueurs 72

Les Sauterelles 86

Un grand Bourgeois 100

Gesamtwürdigung von Fabre's sozialen Dramen 111

LITERATUR-VERZEICHNIS

I. Emile Fabre's Werke:

Emile Fabre, Théâtre. 5 Bde. Paris, Flammarion, 1920—1925.

Les Ventres dorés. L'Illustration théâtrale[1]) v. 25. 3. 1905.

La Maison d'Argile. L'Illustration théâtrale v. 30. 3. 1907.

Les Vainqueurs. L'Illustration théâtrale v. 23. 1. 1909.

Les Sauterelles. L'Illustration théâtrale v. 30. 12. 1911.

Un grand Bourgeois. La Petite Illustration théâtrale[1]) v. 21. 3. 1914.

La Maison sous l'Orage. La Petite Illustration théâtrale v. 26. 6. 1920.

Le Théâtre. Paris, Hachette 1936.

II. Werke anderer Dichter:

H. Becque, Les Corbeaux. (Œuvres Complètes, Bd. II), Paris 1924/26.

Cl. Farrère, Les Civilisés. Paris 1911.

P. Hervieu, Pessimisme et Comédie. Revue de Paris 1910.

H. Ibsen, Nora. Leipzig, Reclam-Ausgabe.

J. Jullien, Le Théâtre vivant. Paris 1892.

E. Scribe, Les Actionnaires (Œuvres complètes, Bd. V), Paris 1841.

E. Zola, Le Naturalisme au théâtre. Paris 1912.

III. Literargeschichtliche Werke:

A. Antoine, Le Théâtre. Paris 1932.

Charles-Brun, Le Roman social en France au XIXe siècle. Paris 1910.

L. Etienne, Les Hommes d'argent dans la Comédie française. Revue des deux Mondes Nr. 89. Paris 1870.

A. Got, Henry Becque; Sa vie et son œuvre. Paris 1920.

A. Kahn, Le Théâtre social en France de 1870 à nos jours. Lausanne 1907.

R. Lalou, Histoire de la Littérature française contemporaine. Paris 1924.

L. Levrault, Le Théâtre des origines à nos jours. Paris.

J. Lortel, La Vie sociale au théâtre. Revue Internationale de Sociologie Nr. 15. Paris 1907.

P. Martino, Le Naturalisme français. Paris 1923.

F. Pascal, Le Théâtre et l'argent. Le Correspondant vom 10. 5. 1909. Paris.

A. Poizat, La Comédie nouvelle et le rôle d'Antoine. Le Correspondant vom 25. 6. 1916. Paris.

A. Séché et J. Bertaut, L'Evolution du Théâtre contemporain. Paris 1908.

[1]) Erschienen als „Supplément théâtral" der bekannten Zeitschrift „L'Illustration".

E. Sée, Le Théâtre français contemporain. Paris 1928.

K. Mueller, Das naturalistische Theater in Frankreich. München 1930.

R. Prölß, Das neuere Drama in Frankreich. Leipzig 1881.

J. Sarrazin, Das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern. Stuttgart 1893.

H. Weber, Die »comédie rosse« in Frankreich. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 105. Braunschweig 1900.

Garnet Smith, The French Drama of Manners. The Quarterly Review, Nr. 471. April 1922.

IV. Kulturgeschichtliche Werke:

Agathon, Les jeunes gens d'aujourd'hui. Paris 1913.

A. Chéradame, La crise française. Paris 1912.

P. Doumer, L'Indochine française. Paris 1905.

Marius—A. Leblond, La Société française sous la troisième République d'après les romanciers contemporains. Paris 1905.

M. v. Boehn, Vom Kaiserreich zur Republik, eine französische Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1917.

W. Frank, Nationalismus und Demokratie im Frankreich der dritten Republik. Hamburg 1933.

H. Platz, Geistige Kämpfe im modernen Frankreich. München 1922.

V. Literatur über E. Fabre:

A. Benoist, Le théâtre d'aujourd'hui. Bd. II. Paris 1912.

A. Brisson, Le théâtre et les mœurs. Bd. I, II, IV, VII. Paris 1907—1918.

R. Doumic, Theaterkritiken, erschienen in der Revue des deux Mondes. Paris. V. Pér. 26, 38, 48; VI. Pér. 7, 19.

J. Lemaître, Impressions de théâtre, Bd. IX. Paris 1896.

A. E. Sorel, Essais de psychologie dramatique. Paris 1911.

VORWORT

Den nachfolgenden Ausführungen über die sozialen Dramen Emile Fabre's wurde die bei Flammarion-Paris erschienene Ausgabe seiner dramatischen Werke zugrunde gelegt. Die Dramen « Comme ils sont tous » (1894) und « L'Impérissable » (1898), die in diese Ausgabe nicht einbezogen sind, konnten nicht berücksichtigt werden, da sie nicht zu beschaffen waren; wie mir der Dichter persönlich auf Anfrage mitteilte, sind sie keine sozialen Dramen. — « La Maison sous l'Orage », das ebenfalls in der Flammarion-Ausgabe nicht abgedruckt ist, liegt in der Petite Illustration théâtrale[2]) vor. — Die in der Bibliographie von Thième[3]) außerdem unter Emile Fabre's Werken aufgeführten Stücke « La Migraine chez les enfants » (1904) und « Le Détroit » (1905) stammen, wie mir der Dichter schrieb, nicht aus seiner Feder; die Notiz bei Thième beruht also auf einem Irrtum.

Von den bei Flammarion erschienenen Dramen fallen vier als nicht-soziale Dramen außerhalb des Rahmens dieser Arbeit; « Timon d'Athènes » (1907) und zwei Bühnenbearbeitungen Balzacscher Romane, « La Rabouilleuse » (1903) und « César Birotteau » (1910), und ein von der Kriegspsychose diktierter Einakter « Les Cadeaux de Noël » (1915).

Bei wörtlichen Anführungen beziehen sich die unmittelbar hinter den zitierten Stellen in Klammern angegebenen Vermerke jeweils auf die Flammarion-Ausgabe; dabei wurde die Nummer des Bandes nur im ersten Stellenvermerk eines jeden Dramas gebracht. Alle übrigen wörtlichen Textwiedergaben wurden in Fußnoten vermerkt.

---

[2]) La Petite Illustration théâtrale vom 26. 6. 1920.

[3]) Hugo P. Thième, Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930. Bd. I, S. 697.

Emile Fabre's Dramen sind in den Jahren um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert entstanden. Um sie beurteilen zu können, müssen wir zunächst die Unterlage für eine kritische Betrachtung schaffen, indem wir in kurzen Überblicken die sozialen Verhältnisse um 1900 und das soziale Drama vor Fabre schildern.

Die sozialen Verhältnisse um 1900

Die soziale Struktur des französischen Volkes bot gegen Ende des 19. Jahrhunderts im großen und ganzen noch dasselbe Bild wie um das Jahr 1830. Wohl hatten sich die sozialen Verhältnisse im Laufe der Jahrzehnte in manchem geändert — so hatte z. B. der alte Geburtenadel an Macht und Bedeutung starke Einbuße erlitten — aber in ihrer Grundgliederung war die Gesellschaftsordnung, die der industrielle Aufschwung im ersten Drittel des Jahrhunderts ins Leben gerufen hatte, erhalten geblieben, trotz des mehrmaligen Wechsels der Regierungsform und trotz aller sozialen Reformbewegungen. Nach wie vor zerfiel das französische Volk im wesentlichen in zwei große Lager, in die kapitalkräftige « haute bourgeoisie », die sich als neue Herrenkaste, als bürgerlicher Geldadel aus dem dritten Stand herauskristallisiert hatte, und in die breite, besitzlose Masse der Lohnarbeiter, den sogenannten vierten Stand.

Nach dem Zusammenbruch des zweiten Kaiserreiches, ganz besonders aber als im Jahre 1879 die Republikaner die Mehrheit gewannen, schien es vorübergehend, als sei mit einer baldigen Lösung der brennenden sozialen Fragen zu rechnen. Aber das Volk mußte eine bittere Enttäuschung erleben. Es blieb nicht nur alles beim alten, sondern die Macht der von den Magnaten der Industrie und des Handels, den Finanziers und Börsenmaklern gebildeten « haute bourgeoisie » wuchs weiter und nahm mit der Zeit ungeheure Ausmaße an. Das ganze öffentliche Leben Frankreichs geriet immer mehr unter den Einfluß des großen Geldes.

Ermöglicht wurde diese Machtvergrößerung des Kapitals durch das Versagen der republikanischen Parlaments- und Regierungsmitglieder. Sobald diese ans Ruder gelangt waren, war der Idealismus, der sie in der Opposition beseelt hatte, verflogen und sie hatten nichts Eiligeres zu tun, als auf raschestem Wege Anschluß an jene Klasse zu suchen, die das Geld und damit den Schlüssel zu dem ersehnten irdischen Paradies des Lebensgenusses besaß. Der materialistisch-egoistische Geist des Jahrhunderts unterwarf sich

nach und nach auch den Republikanismus — was ist schließlich die offizielle Weltanschauung der dritten Republik, der Opportunismus, anders als ein umgetaufter Materialismus!

Die soziale Frage wurde ad acta gelegt. Dem Volke, das sich von seinen Führern verlassen sah, blieb nichts anderes übrig als die von jenen neu entfesselte Hetzjagd nach Reichtümern mitzumachen, so gut es ging. Eine Welle von Spekulationswut ging über Frankreich hin. Die Herausbildung einer neuen, zahlenmäßig sehr starken Klasse von Emporkömmlingen und Neureichen war das Ergebnis dieser Entwicklung der Dinge. Das öffentliche Leben der Nation fiel einer ungeheuren Korruption anheim: Betrügereien, Unterschlagungen, Charakterlosigkeit gehörten beinahe zum guten Ton. In der Politik bestach man und ließ sich bestechen, die Wähler verkauften ihre Stimmen, in der Verwaltung wurden Gelder veruntreut, Presse und Gerichtsbarkeit waren käuflich, in der Finanz blühte der Schwindel wie nirgends anderswo. Die Rückwirkung im Volke war ein allgemeiner Verfall der Ideale und Sitten: Ehre, Treue, Freundschaft, Liebe wurden geopfert, wenn es galt die Taschen zu füllen; die Ehe sank zu einer geschäftsmäßigen Einrichtung herab. Alles erlag der Geldgier und Unmoral. Die Lebensnorm des französischen Volkes erreichte einen erschreckenden Tiefstand. Selbstverständlich blieben weite Kreise gerade des Kleinbürgertums und des niederen Volkes, vornehmlich in der Provinz, von der moralischen Verwahrlosung unberührt, aber diese unmaßgeblichen Schichten der Bevölkerung konnten den ins Rollen gebrachten Stein nicht aufhalten. So trieb das französische Staatsschiff schweren Krisen und Skandalen entgegen, die Frankreich hart an den Rand des Abgrunds brachten. Jeden Tag berichteten die Zeitungen von neuen Skandalaffären. Im Ausland sprach man von Frankreich nur noch als einem dekadenten Land, das dem sicheren Untergang geweiht sei.

Zwar setzten da und dort Gegenbewegungen ein, die die unverdorbenen Elemente im französischen Volke zum Kampf gegen die herrschende Mißwirtschaft aufriefen und die inmitten der allgemeinen Dekadenzstimmung den Glauben an den Wiederaufstieg Frankreichs neu entfachten; von einer tiefen, durch das ganze Volk gehenden Erneuerung kann aber bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum die Rede sein.

Das soziale Drama vor Fabre

Von einem „sozialen Drama" spricht man in der französischen Literatur gewöhnlich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Zwar hatte schon vorher Scribe vereinzelt in seinen Lustspielen Motive gesellschaftskritischer Art berührt, aber sein Spott hatte ein wohltuendes, rosiges Licht ausgestrahlt, anstatt zur heftigen Satire aufzuflackern, deren Flammen von der Bühne in den Saal greifen, und das Publikum, das sich dabei köstlich vergnügte, nahm ihm seine harmlosen Angriffe nicht übel. Erst als sich zwischen 1850 und 1860 der Realismus der Bühne bemächtigte, wurde den sozialen Problemen der gebührende sittliche Ernst entgegengebracht. Das Theater, bis dahin ein Vergnügungslokal, verwandelte sich plötzlich in eine Erziehungsanstalt, und die Zuschauer, die gewohnt waren, im Schauspiel ihre Gunst umbuhlt und ihre kleinen Ideale, ihre kleinen Freuden und Leiden belacht oder beweint zu sehen, mußten sich gefallen lassen, daß von den Dramatikern der neuen Schule ihre höchst persönlichen Mäkel sowie die Schäden der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse in unerbittlicher Kritik aufgedeckt wurden.

Die beiden Hauptvertreter des realistischen Dramas sind Augier und Dumas fils. Emile Augier ist der Dichter des liberalen Bürgertums. Der Bürgerstand ist für ihn der Hüter von Ordnung, Anstand und Sitte im Staat. Deshalb verteidigt er in seinen Werken sowohl die politischen Belange des bürgerlichen Liberalismus gegen Legitimismus und Klerikalismus, als auch die bürgerliche Tugend und die bürgerliche Familie als deren Garanten gegen alle Gefahren, die ihnen drohen, gegen die Auswüchse des romantischen Individualismus, gegen den krassen Materialismus, wie er sich gerade in der aus dem Bürgertum hervorgegangenen Klasse der Neureichen und Kapitalisten breit machte, und gegen die Sittenverderbnis, die aus beiden resultierte. Immer wieder warnt er vor Geldgier, Ehebruch und Prostitution als den Hauptlastern der zeitgenössischen Gesellschaft. Die Gabe, mit sparsamen Mitteln Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, die Kunst, die Handlung folgerichtig aus den Charakteren zu entwickeln, die meisterhafte Behandlung des Dialogs, das alles verrät, daß Augier bei Molière in die Schule ging. Wenn er nicht ein ganz großer Dramatiker wurde, so rührt dies daher, daß er sich von der moralisierenden Tendenz, die er verfolgte, manchmal verleiten ließ, der Wahrheit Zwang anzutun, daß er im Dienste der sittlichen Lehre zuweilen ins Rührselige und Pathetische verfiel, und nicht zuletzt daß er noch zu sehr in konventioneller, den Grundsätzen des Realismus widersprechender Bühnentechnik befangen blieb.

Alexandre Dumas fils ist anderen Temperaments als sein Zeitgenosse Augier. Kann man Augier die Verkörperung des « bon sens » nennen, so liegt im Wesen Dumas' etwas Feuerflüssiges, das zu der ruhigen Mäßigung Augiers in scharfem Gegensatz steht. Diese seine Veranlagung erklärt die Wesensart seines dramatischen Schaffens. Macht Augier mehr den Eindruck eines Verteidigers, der sich damit begnügt, die Hand schützend vor die noch unverdorbene bürgerliche Tugend zu halten, so Dumas fils mehr den eines Angreifers, der die Verteidigungstellung verläßt und den Feinden eines gesunden Gesellschaftslebens — der Prostitution, dem Ehebruch, dem Geld, den Härten des Gesetzes und den Vorurteilen seiner Zeitgenossen — mit scharfer Klinge auf den Leib rückt. Seine leidenschaftliche, kämpferische Grundeinstellung birgt natürlich die Gefahr in sich — und Dumas fils fällt dieser Gefahr tatsächlich zum Opfer —, daß die Grenzen der Bühnenkunst überschritten werden. Die Neigung zum Moralisieren, das Verlangen, dem Zuschauer die Tendenz möglichst klar vor Augen zu stellen, führen ihn im Laufe seiner dichterischen Entwicklung immer mehr dahin, die Bühne als eine Art Kanzel zu betrachten. Der Predigerton überwuchert zunehmend sein Drama. Dumas gelangt schließlich soweit, daß ihm das Drama nur mehr Beweismittel für seine Thesen ist; er landet beim sog. « théâtre utile ». In dem Maße, wie ihm die Tendenz zur Hauptsache und die künstlerische Gestaltung zu einer Angelegenheit zweiter Ordnung wird, löst er sich allmählich vom Realismus, bis schließlich aus der realistischen Komödie in seinen Händen ein Thesendrama wird, das um der These willen die Wirklichkeit nach Belieben verdreht.

Die Bezeichnung „Wirklichkeitskunst" gilt für das realistische Drama nur bedingt. Denn alles, was zur « charpente » gehört, steht noch unter dem Einfluß von Scribe, hat also mit den Vorgängen des wirklichen Lebens wenig zu tun. Die schablonenmäßige Gegenüberstellung von Gut und Böse, die Willkürlichkeiten im Bau der Intrige und in der Lösung des Knotens, der unvermeidliche Endsieg des Guten[4]), der, wenn keine andere Möglichkeit mehr offen steht, auf gewaltsame Weise herbeigeführt wird, — das alles ist von den Autoren gewiß nicht der Wirklichkeit abgelauscht, deutet vielmehr auf Tradition und Konvention. Gegen diese Gebundenheit des realistischen Dramas in herkömmlicher Bühnentechnik, die mit dem Geist einer wahrhaft wirklichkeitsnahen Kunst unvereinbar ist, wendet sich der Naturalismus.

Als sich der Naturalismus durchsetzte, war im Leben der Nation ein tiefer Stimmungsumschwung eingetreten. Die Niederlage von 1870 hatte nach einer Periode rauschhaften Lebensgenusses Ent-

[4]) Ausnahmen wie « Maître Guérin » bestätigen auch hier nur die Regel.

täuschung und Ernüchterung über das französische Volk gebracht. Wo eben noch optimistischer Fortschrittsglaube geherrscht hatte, griff nun lähmender Pessimismus um sich. Von diesem Pessimismus ist auch die naturalistische Kunst durchdrungen. Der realistische Dramatiker hatte meist dem Prinzip des Guten zum Siege verholfen, weil er noch optimistisch in die Zukunft sah; der Naturalist hat indessen den Glauben an eine sittliche Weltordnung verloren. Wohin er blickt, gewahrt er nur Häßliches und Gemeines am Leben. So wird der Naturalismus, der vorgibt, dem wirklichen Leben, der „Natur", gerecht zu werden, ganz von selbst zu einer Entstellung der Natur, weil er eben einseitig nur ihre abstoßenden Seiten zur Darstellung bringt.

Den Forderungen, die die neue Kunstrichtung an das Drama stellte, wurde von Zola in der Programmschrift « Le Naturalisme au théâtre » (1881) Ausdruck verliehen. Demnach verlangt der Naturalismus, wie Zola im ersten Teil seiner langatmigen Ausführungen darlegt, unter anderem von der Bühnenkunst, daß sie endgültig mit den Überbleibseln romantischer Dramentechnik, wie sie sich bei den Realisten finden, aufräume und an der naturgetreuen Wiedergabe einer Reihe von Bildern aus dem alltäglichen Leben Genüge finde. Von einer Intrige im überkommenen Sinn kann also in einem naturalistischen Theater keine Rede mehr sein. Das dramatische Geschehen hat nur mehr untergeordnete Bedeutung; es ist meist nur der Faden, an dem die in den einzelnen Szenen und Akten entworfenen Bilder zur « tranche de vie » aneinandergereiht werden. Zola mißt dem Dramatiker auch die Aufgabe zu, von der Bühne herab den sozialen Gedanken zu verbreiten; der einzige Weg, diese Aufgabe zu erfüllen, sei die exakte Wiedergabe des Lebens mit seinen sozialen Nöten, nicht etwa die ins Drama eingeflochtene moralische Dissertation, wie sie sich bei Augier und Dumas fils finde; denn das unverfälschte Leben erteile wirksamere Lehren als alle didaktische Wortmacherei.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der Zola'schen Schrift ging Henry Becque's Komödie « Les Corbeaux » erstmals über die Bretter. Obwohl die Aufführung einen Mißerfolg zeitigte, erkannten die jungen Dichter und Anhänger des naturalistischen Theaters im Verfasser des Stückes sofort ihren neuen Meister. Zwar war Becque kein schöpferisches Genie, aber er war und blieb doch der einzige echte Dichter in der ungeheuren Zahl derer, die sich am naturalistischen Drama versuchten.

Alles Herkömmliche, das wie Ketten um die französische Bühnenkunst lag und jede Regung einer lebenswahren Dramatik verhinderte, streifte Henry Becque entschlossen ab. Ein Theater, das sich „naturalistisch" nannte, mußte, wollte es sich selbst verwirklichen, mit allem, was nicht „natürlich", was gekünstelt und will-

kürlich war, brechen. Nur durch einen kompromißlosen Verzicht auf das Effekthascherische und damit auf die Gunst der Hauptmasse der Theaterbesucher, konnte es gelingen, das französische Drama, das in manchem Werke der Lieblingsdramatiker der damaligen Zeit, Sardou, Pailleron, Meilhac und Halévy, eher einer bühnentechnischen Tändelei gleichkommt als einem von tiefem künstlerischen Ernst getragenen Kunstwerk, auf den Weg einer wahren Kunst zurückzuführen.

Die Handlung, die in den Bühnenschlagern des Tages die Hauptsache war, dient, wie es Zola gewollt hat, bei Becque nur noch als Gerüst. So ist sie denn meist sehr knapp — in der « Parisienne » z. B. ist sie auf ein Mindestmaß eingeschränkt; die wiedergegebene « tranche de vie » ist aber dafür, gerade in den seelischen Zuständen und Vorgängen, so tief erfaßt, daß man für den verlorengegangenen szenerischen Effekt mehr als entschädigt wird. Meisterlich ist Becque's Kunst, mit einem sparsamen Aufwand von Ausdrucksmitteln um das knappe Handlungsgebälk echtestes Leben zu entwickeln. Die Menschen, die er mit wenigen Strichen hinzustellen weiß, sind lebenswahre Gestalten, wie sie Becque in der Wirklichkeit antraf, und das Leben, von dem er einen Ausschnitt gibt, ist nicht mehr das Leben, wie es Augier und Dumas fils darstellten — ein Leben, das hie und da im Dienste einer glücklichen Lösung des dramatischen Konfliktes umgebogen wird —, sondern die unerbittliche, unverstellte Wirklichkeit des Alltags, der kein Dichtermitleid und keinen deus ex machina kennt.

Henry Becque's Stil ist dem Inhalt seines Dramas angepaßt. Die Sprache ist nüchtern, der Wirklichkeit abgelauscht, dabei aber kraftvoll und von der Poesie beseelt, die nur der Dichter der scheinbar platten Wirklichkeit abzugewinnen vermag.

Becque's Bühnenwerke leiten eine neue Periode in der Geschichte des sozialen Dramas ein. Wir haben gesehen, daß das realistische Drama in den Händen von Dumas fils schließlich aufhörte Kunstwerk zu sein, als der moralisierende und dozierende Ton immer stärker überhandnahm und die Kunstübung mehr und mehr zur Nebensache herabsank. Gegen diese Verkennung der Aufgabe des Theaters wandte sich Becque mit aller Entschiedenheit. Auch er übt soziale Kritik von der Bühne herab, aber er läßt diese soziale Kritik nicht das künstlerische Moment erdrücken; denn das Ziel, das er anstrebt, ist vorwiegend künstlerischer und nicht didaktischer Art und ist dem Ziele Flauberts nicht unähnlich: eine künstlerische Adelung der Wirklichkeit.

Die ernste Grundstimmung, die die realistischen Komödien von Augier und Dumas fils durchdrang, ist bei Henry Becque zuweilen bis zur Trostlosigkeit gesteigert. Hier liegt die Schwäche in Becque's dichterischem Schaffen; daß er sich nämlich dem Pessimismus

nicht zu entringen vermag, daß er überall Schatten sieht und nur sehr selten hie und da ein Fleckchen Licht im Dunkel. Der Ausgang seiner Stücke ist unbefriedigend, wenn nicht niederschmetternd. Allerdings schließt die herbe Art die Dinge zu sehen, bei Becque nicht völlig aus, daß er dem Leben einige, wenn auch spärliche, gute Seiten abgewinnt. Man denke an die « Corbeaux », wo wir neben den abstoßenden Raben auch sympathische Figuren haben. Schwindet dieser letzte Rest von positivem Glauben und erfährt der Pessimismus noch eine letzte Steigerung, so haben wir das vor uns, was man in der Literaturgeschichte « comédie rosse » nennt.

Der Naturalismus hatte die Bühnenkunst in die Nähe einer Sackgasse geführt. Becque war an ihr vorbeigekommen, weil er Künstler genug war, mit einfachen Stilmitteln das in der Wirklichkeit Beobachtete in der Kunst lebendig und in künstlerisch hochstehender Form wiederzugeben. Seine Schüler und Nachfolger aber, denen eine ähnliche Gestaltungskraft abging, und die deshalb nicht mehr eine dichterisch wertvolle Nachschöpfung des Alltags hervorzuzaubern vermochten, liefen hinein und erstarben darin in Gemeinheit (« rosserie »), Plattheit und Ideenlosigkeit.

Die als « genre rosse » bezeichnete Art von Dramatik fand vor allem Pflege im « Théâtre Libre ». Als das Théâtre Libre im Jahre 1887 vom Schauspieler André Antoine ins Leben gerufen wurde, waren auf den Theaterzetteln die beim Publikum so beliebten Unterhaltungsstücke noch immer weit in der Überzahl. Die naturalistischen Reaktionsversuche waren gescheitert und die Erfolge von Balzac's « Mercadet », des « Ami Fritz » von Erckmann-Chatrian und der « Corbeaux » des Henry Becque hatten nur vorübergehend Breschen in die Mauer eingebrochen, ohne sie umlegen zu können. Daß das Théâtre Libre endlich mit dieser Scheinkunst aufräumte, ist sein Verdienst in der Geschichte der französischen Literatur. Wenn es auch selbst alles andere als Ewigkeitswerte schuf, so ebnete es doch den Boden für spätere Generationen.

„Freie Bühne" nannte sich das neugegründete Thater, weil es frei sein wollte von jeglicher toter Konvention. Unabhängig von der Gunst des Publikums wollte es jedem Autor seine Tore öffnen, dem die wahre Kunst am Herzen liege, ganz gleich, ob er sich zur naturalistischen Formel bekenne oder nicht. Das Théâtre Libre wollte also unter keinen Umständen „Schule" sein. So war zumindest ursprünglich die Absicht Antoines. Der Erfolg, den aber dank einer plötzlichen Geschmackswandlung im Publikum gerade die naturalistischen Erzeugnisse im Théâtre Libre errangen, führte schließlich dahin, daß Antoine diesen den Vorzug gab und daß infolgedessen allmählich eine neue Konvention entstand, eine « convention du Théâtre Libre ». Ihr Exponent ist die « comédie rosse »,

eine Fortsetzung des Becque'schen Dramas, mit den Übertreibungen, in die eine revolutionäre Kunstströmung, wie sie das Théâtre Libre gegenüber der starren Bühnenkonvention zweifellos darstellt, gewöhnlich verfällt.

Das realistische Theater eines Augier und Dumas fils hatte die Interessen des liberalen Bürgertums vertreten; das naturalistische Drama des « Théâtre Libre » dagegen hat demokratisches bezw. sozialistisches Gepräge. Die jungen Dramatiker stellen ihre Kunst in den Dienst des Proletariats; sie bringen mit rücksichtsloser Treue die Nöte des Arbeiterlebens auf die Bühne; ja sie schrecken nicht einmal davor zurück, Personen aus den untersten Klassen der Bevölkerung, Dirnen und Zuhälter, dem Theaterbesucher vorzuführen und sexuelle Probleme in unzweideutiger Sprache aufzurollen, was für den Geschmack des damaligen Publikums, das sich immer noch größtenteils aus der « bourgeoisie » rekrutierte, etwas Unerhörtes war. Es mag sein, daß dieses ständige Schöpfen aus den Niederungen des Lebens den ehrlichen Zweck verfolgte, den tiefsten Volksschichten das Wort zu reden; doch mag auch eine gewisse Lust, den « bourgeois » vor den Kopf zu stoßen, im Spiel gewesen sein.

Von 1887 bis 1893 dauerten die erfolgreichen Spielzeiten des « Théâtre Libre ». Das Pariser Publikum, das endlich übersättigt war von der Alltagskost der Bühne, begrüßte das kleine Unternehmen freudig und unterstützte es nach Kräften. Aber die rauhe Luft, die im « Théâtre Libre » von den Brettern wehte, war ihm auf die Dauer nicht zuträglich, und die scharfe Kritik, die dort an seiner Majestät dem Publikum geübt wurde, das gewohnt war Autoren vor seinem Geschmack sich beugen zu sehen, war nicht dazu angetan, seine Sympathien für die kleine Bühne zu schüren. Sowie es genug von dem Neuen gekostet hatte, blieb es aus. Von 1893 an begann der Niedergang des « Théâtre Libre ». 1896 mußte es seine Pforten schließen.

Sein Verfall war nicht zuletzt einer neuen Geschmacksänderung zuzuschreiben, die sich seit den 90er Jahren in steigendem Maße in der französischen Kunst fühlbar machte. Man war des lähmenden Pessimismus der naturalistischen Schule bald überdrüssig geworden. Das französische Volk, das sein durch die Niederlage von 1870 schwer erschüttertes Nationalbewußtsein neu erstarken fühlte, sehnte sich nach einer lebensbejahenden heiteren Kunst im Sinne der nationalen Tradition zurück, in der französischer « esprit » und französische Anmut und als das ihnen entsprechende Ausdrucksmittel der französische Vers wieder zu ihrem Recht kommen sollten. Der durchschlagende Erfolg, den Edmond Rostand 1897 mit seinem Versdrama « Cyrano de Bergerac » erzielte, ließ erkennen, wie freudig das französische Publikum den Stimmungsumschwung

in der Kunst mitmachte. Zu dem Zeitpunkt, wo Rostand der heiteren eleganten französischen Muse zu einem vollständigen Sieg über das pessimistische Schauspiel des Naturalismus verhalf, war diesem übrigens schon längst ein anderer Konkurrent in der Gunst des Publikums erwachsen. Der Symbolismus hatte angefangen sich die Bühne zu erobern und das « Œuvre » - Theater Lugné-Poé's, das die Werke der jungen symbolistischen Dramatiker Frankreichs und namhafter Ausländer herausbrachte, hatte das Publikum vom « Théâtre Libre » weggelockt.

In der Entwicklungsgeschichte des sozialen Dramas bedeutet das « Théâtre Libre » einen toten Punkt: das soziale Drama wurde menschlich unwahr. Die meisten Anhänger des « Théâtre Libre » fühlten, daß sie auf einem Leergeleise fuhren und kehrten eiligst um, einen eigenen Weg zur wahren Kunst hinzufinden. Daher die verschiedenen neuen Richtungen, die sich aus dem « Théâtre Libre » heraus entwickelten; es sei nur an das Ideendrama François de Curel's, an das psychologische Drama von Porto-Riche, Lemaître und Donnay, an das Thesenstück von Hervieu und Brieux und an das Lustspiel Courteline's als die wichtigsten erinnert. Zu den Schriftstellern, die sich zu Beginn ihrer Laufbahn dem « genre Théâtre Libre » verschrieben, sich aber später, als sie die Gefahr erkannten, die ihnen von ihm drohte, davon lösten, gehört auch Emile Fabre.

Emile Fabre's Leben bis zu seinem Eintritt in die literarische Laufbahn

Um zum vollen Verständnis der persönlichen und künstlerischen Eigenart Fabre's zu gelangen, darf man an einigen wenigen Tatsachen aus seinem Leben vor seinem Eintritt in die literarische Lufbahn nicht vorbeigehen.

Emile Fabre wurde 1869 in Metz geboren. Er stammt aus kleinbürgerlichen Kreisen; das kommt in seiner späteren Stellungnahme zu den politischen und sozialen Fragen seiner Zeit wiederholt zur Geltung. Sein Vater war Regisseur einer wandernden Schauspieltruppe, die den Süden Frankreichs und die gegenüberliegende nordafrikanische Küste bereiste und gelegentlich bis nach Ägypten und Konstantinopel kam. Fabre begleitete von früher Jugend an seinen Vater, sammelte auf diesen Fahrten von Stadt zu Stadt, von Land zu Land eine Fülle der verschiedenartigsten Eindrücke und erwarb sich dabei die exakte Beobachtungsgabe, die den nachmaligen Dramatiker Fabre auszeichnet. Neben dem bunten Leben, das er durchwanderte, war die Schauspielkunst die andere Lehrmeisterin seiner Jugend. Wie Molière wurde er durch die Praxis — vom Alter von 13 Jahren an übernahm er öfters kleinere Rollen — mit der Bühne und ihren Geheimnissen vertraut. Fabre entsagte aber schließlich dem Schauspielertum, machte dem unsteten Wanderleben ein Ende und schlug, ähnlich wie der junge Augier, die juristische Laufbahn ein. In Marseille trat er bei dem stadtbekannten Rechtsanwalt Me Nathan als Sekretär in Dienst. Hatte ihm die erste Periode seines Lebens vor allem das Handwerkszeug des Dramatikers vermittelt, so lieferte ihm nun die Schreibstube Nathans Material.

Nichts konnte besser geeignet sein als die Prozeßakten einer Großstadt, Fabre über die Hintergründe des Lebens der dritten Republik aufzuklären. Bei ihrer Durchsicht fiel ihm die Binde von den Augen. Er sah, daß die ganze französische Gesellschaft innerlich faul war und er erkannte auch den Parasiten, der sie zerfraß, das Geld. So ist es nicht verwunderlich, wenn sein Charakter, der sich eben formte, streng und herb wurde, fast zu einseitig in seiner Strenge und beinahe blind für das Freudige und Humorvolle im Leben. Seine Freizeit widmete er literarischen Studien; Shakespeare und Balzac beschäftigten ihn, aber den tiefsten Eindruck machte auf ihn Henry Becque. Ohnehin durch das Leben zum Pessimisten erzogen, glitt der angehende Dramatiker Emile Fabre an der Hand Henry Becque's in das Fahrwasser der pessimistischen naturalistischen Schule. Sein Ziel steht klar vor ihm: er will seine Kunst in den Dienst der sozialen Kritik stellen; er will an seinem Platze mitwirken in dem Kampf gegen die un-

geheure Korruption, die sein Land dem Ruin preisgab. Dazu gehörte Freimut und diesen Freimut besaß Fabre. Er ist neben der Herbheit die zweite Eigenschaft seines Charakters, die wir festhalten wollen.

Nachdem Fabre mit einer dreiaktigen Komödie « Comme ils sont tous » (1894), die er später nicht in die Gesamtausgabe seiner Werke aufnahm, den Sprung in die Öffentlichkeit gewagt hatte, trug ihm seine zweite Komödie den ersten größeren Erfolg ein. Es ist kein Zufall, daß sie « L'Argent » heißt; gibt sie doch gleich am Anfang von Fabre's dramatischer Tätigkeit, wenn wir « Comme ils sont tous » als einen unbedeutenden Erstlingsversuch übergehen, in ihrem Titel das Grundthema an, das Fabre's ganzes Theater durchzieht. Denn ob er nun in das Familienleben seiner Zeitgenossen hineinleuchtet, oder ob er die Mißstände des öffentlichen Lebens geißelt, immer ist es im Grunde die Gier nach dem Gelde, die er an den Pranger stellt.

L'Argent (1895)

Die Komödie « L'Argent » erlebte 1895 im « Théâtre Libre » ihre Uraufführung. Antoine, der das große Verdienst für sich buchen kann, sich stets für neue Talente eingesetzt zu haben, im Gegensatz zu den meisten anderen Pariser Theaterdirektoren, die sich an die herkömmlichen Kassenstücke klammerten, nahm auf Anraten Henry Becque's das Werk an und erzielte mit ihm einen achtbaren Erfolg. Der starke Beifall, den das Stück erhielt, ist verständlich: Einerseits verriet der junge Autor eine vielversprechende dichterische Begabung nebst einer für ein Frühwerk erstaunlichen technischen Fertigkeit, andererseits aber entsprach das Drama auch rein stofflich durchaus den Anforderungen, die im « Théâtre Libre » gestellt wurden.

« L'Argent » steht unter dem Einfluß des naturalistischen Dramas und seines Meisters Becque. Darauf weist schon die Widmung « A Henry Becque. Témoignage d'admiration et de reconnaissance » (Bd. I, S. 7) hin. Diese in Anbetracht der Jugend des Verfassers leicht erklärliche Anlehnung an ein Vorbild schmälert seine Leistung keineswegs; denn gerade die wertvollsten Seiten des Werkes, der streng folgerichtige, psychologisch einwandfreie Aufbau, die sichere Gestaltung der Personen und die urwüchsige dramatische Kraft sind Fabre's Eigenstes.

Die vorzügliche psychologische Entwicklung der Komödie offenbart sich bei einer eingehenden Analyse der Handlung. Der 1. Akt gibt, wie üblich, die Exposition. Der Vorhang hebt sich und wir schauen das Lieblingsmilieu der naturalistischen Bühne, den Salon einer bürgerlichen Familie. Wir befinden uns im Hause eines

reichen Emporkömmlings, des Schokoladefabrikanten Reynard. « Ameublement riche, mais de mauvais goût » (S. 9). Wie aus den Eingangsgesprächen hervorgeht, hat Reynard nach einem längeren Krankenlager, auf das ihn ein Schlagfluß niederwarf, soeben erstmals wieder das Haus verlassen. Freilich ist er noch nicht aller Gefahr enthoben, wie er selbst ahnungslos annimmt; der Arzt hat seinen Angehörigen nicht verhohlen, daß ein neuer Anfall den Tod zur Folge haben könne. Der Gedanke an Reynards Tod hat nun aber sowohl bei seiner Frau, als auch bei seinen zwei erwachsenen Kindern Laurent und Mathilde und dem Schwiegersohn Roux, Mathildes Gatten, sofort den Gedanken an Reynards voraussichtliche Hinterlassenschaft heraufbeschworen und sie haben während seiner kurzen Abwesenheit nichts Eiligeres zu tun, als die Erbschaftsfrage aufzurollen. Allerdings werden sie, da sich jedes berechtigt glaubt, den Löwenanteil beanspruchen zu können, nur darin einig, daß man Reynard veranlassen müsse, sein Testament zu machen. Reynards Rückkunft bereitet dem Gespräch, das eben zum Streit zu werden droht, ein vorzeitiges Ende. Damit kommt gleichzeitig das erste Drittel des Aktes zum Abschluß. Fabre ist es sehr rasch gelungen, ein Spannungsmoment zu erzielen; denn der Zuschauer fragt sich unwillkürlich im Hinblick auf das Kommende: Wird es gelingen, einen Reynard, der sich für völlig genesen hält und in kurzem die Arbeit wieder aufnehmen will, zur Abfassung seines letzten Willens zu bringen? Und wer wird sich so in Reynards Vertrauen einschleichen können, daß er im Falle einer Testamentsverfertigung bevorzugt wird? Es ist also die logische Fortführung des Vorausgehenden, wenn Fabre in den folgenden Szenen die Bemühungen von Madame Reynard einerseits und der Kinder unter Roux' Führung andererseits schildert, Reynard auf ihre Seite zu ziehen. Roux versteht es sofort, einer geschäftlichen Unterredung mit Reynard die erwünschte Wendung zu geben. Dank der verschwenderischen Lebensweise Mathildes seien seine Geldmittel so erschöpft, daß er sich nicht einmal Kinder leisten könne. Nur falls er etwa jemanden beerben werde, läßt er fein durchblicken, werde er sich aus der finanziellen Verlegenheit ziehen und den seinen geschäftsmännischen Fähigkeiten angemessenen Aufstieg nehmen können. Wagt Roux nur versteckte Anspielungen auf ein Testament zu machen, so redet Madame Reynard gleich darauf schon eine wesentlich deutlichere Sprache — eine vom Dichter sicher nicht unbeabsichtigte Steigerung. Ganz offen ersucht sie Reynard, durch ein Testament, das ihr die Hälfte des von ihr miterworbenen Vermögens vermache, ihre Zukunft zu sichern; denn sie mißtraue den Kindern und fürchte, sich dereinst deren Gnade überantwortet zu sehen. Reynard freilich glaubt sein Ende noch fern und weicht ihren Bitten aus.

Die restlichen Szenen des 1. Aktes vor dem erregenden Moment fördern die Handlung nicht weiter; sie dienen einer eingehenden Schilderung des Lebens im Reynard'schen Hause und ergänzen so die Exposition. Dadurch erreicht der Autor, daß man bei Aktschluß ein abgerundetes Bild von dem minderwertigen Milieu besitzt, mit dem man hier zu tun hat. Man lernt in Reynard einen Mann kennen, der seinen Reichtum zum großen Teil der strafbaren Durchsetzung seiner Schokoladewaren mit Stärkemehl verdankt; in Madame Reynard eine Frau, über deren eheliche Treue zwei flüchtige Andeutungen bedenkliche Schlüsse zulassen; Kinder, die in ihrem Vater nur den Geldbeutel lieben und mit ihrer Mutter in einem Ton verkehren, der in seiner Achtungswidrigkeit seinesgleichen sucht, von denen der Sohn das Dienstmädchen des Hauses zur Geliebten hat und die verheiratete Tochter einen sog. Flirt mit einem heruntergekommenen Adeligen unterhält; endlich einen Schwiegersohn, der kaum den Tod des Schwiegervaters abwarten kann, um in den Besitz seines Vermögens zu gelangen.

Das Ende des 1. Aktes bringt erwartungsgemäß das erregende Moment: Reynard bricht plötzlich unter einem neuen Schlaganfall zusammen und die anderen nehmen ihm, seinen Schwächezustand geschickt ausnützend, das Versprechen ab, sich wegen eines Testaments mit seinem Notar zu besprechen.

Der 2. Aufzug ist wieder in drei klaren Abschnitten aufgebaut. Der erste Teil spielt wenige Augenblicke, bevor Reynard die geplante Ausfahrt zum Notar unternimmt. Mathilde hat von Reynard erfahren, daß er ihre Mutter zu begünstigen beabsichtige, und sucht nun in einer erregten Auseinandersetzung mit ihren Eltern ihre und Roux' vermeintlichen Vorrechte zu wahren. Gewisse Beziehungen ihrer Mutter, gibt sie dabei zu verstehen, würden sie ja ohnedies von Reynards Hinterlassenschaft unabhängig machen. Die wütenden Drohungen, mit denen sie abgeht, leiten zum zweiten Teil über. Kaum hat Reynard in Begleitung seiner Frau das Haus verlassen, da beginnen die übrigen auch schon nach Mitteln zu suchen, mit denen sie sich gegen eine etwaige Übervorteilung wehren könnten. Drohungen zunächst unbestimmter Art nehmen rasch deutlichere Formen an und gipfeln schließlich in dem Entschluß Roux' und Mathildes, im Notfalle als letzten Trumpf ihr Wissen um ein Liebesverhältnis auszuspielen, das Madame Reynard — angeblich ohne Reynards Wissen — vor Jahren mit einem Bankier Ternant unterhielt. Die Verantwortung freilich, die es kostet, Reynard davon Mitteilung zu machen, wollen die beiden auf die Schultern Laurents laden; doch bevor sie diesen ins Vertrauen ziehen können, kehrt Reynard zurück und gibt den Inhalt des eben verfertigten Testaments bekannt, wonach seine Frau die Hälfte seines Vermögens erhalten soll. Daraufhin treibt nun Roux

sofort im dritten Abschnitt des Aktes das Gegenspiel um einen Schritt weiter. Nachdem inzwischen auch Laurent gewonnen ist, bespricht man auf der Stelle die Ausführung des gemeinsamen Planes. Man kommt überein, aus Mme Reynards Schreibtisch Briefe zu entwenden, die vor Reynard unwiderlegbare Zeugen ihrer Schuld sein würden. Nachdem sich Mathilde trotz einiger Bedenken bereit erklärt hat, die Dieberei auf ihr Gewissen zu nehmen, läßt Fabre den 2. Akt in köstlicher Ironie enden: Roux belohnt seine Gattin für ihren „Opfermut" mit einem Kuß.

Es spricht für Fabre's dramatischen Instinkt, daß er den Höhepunkt, der eigentlich nun zu Beginn des 3. Aktes unmittelbar bevorsteht, noch eine Weile hinausrückt und dadurch neue Spannung schafft. Der feige Roux, dem nun doch die Rolle des Angebers zugefallen ist, nachdem sich Laurent geweigert hat sie zu übernehmen, möchte nämlich eine offene Aussprache mit Reynard umgehen und sucht deshalb nach anderen, seiner hinterhältigen Wesensart angemesseneren Mitteln und Wegen. Irma, das Dienstmädchen, hat ihn bereits bei einer längeren Unterhaltung mit Mme Reynard beobachtet. Der unbestimmte Verdacht, den sie hegt, überträgt sich unwillkürlich auf den Zuschauer, der damit vom Autor sehr fein auf das folgende Gespräch zwischen Roux und Mme Reynard vorbereitet wird. Roux macht sich an die Schwiegermutter mit der Bitte heran, sie möge ihm einst nach Reynards Tod ihr Erbteil für seine großen geschäftlichen Pläne zur Verfügung stellen. Als er abgewiesen wird, äußert er zwar drohende Worte, aber gleich darauf weicht er von neuem der peinlichen Unterredung mit Reynard aus, wobei er sein Zaudern als Rücksichtnahme auf dessen Gesundheit hinzustellen sucht, und nimmt Zuflucht zu einer Hinterlist, von der er sich den gleichen Erfolg verspricht. Er will Mme Reynard durch den Vorweis der gestohlenen Briefe zwingen, sich selbst für eine Änderung des Testaments einzusetzen. Aber diesen Erpressungsfeldzug läßt Mathilde nicht zur Ausführung kommen; sie fordert von Roux, daß er rücksichtslos die Ehescheidung ihrer Eltern zustande bringe, als das einzige sichere Mittel, in den Alleinbesitz von Reynards Vermögen zu gelangen. Falls er zögere, deutet sie ihm vielsagend an, werde sie sich auf ihre Art Geld zu verschaffen wissen. Der Druck, den Mathilde auf ihn ausübt, ist Roux im Grunde nicht unwillkommen, weil er sich nun der Verantwortung für die Folgen seines Vorgehens entledigt fühlen kann. Vor die beiden Hauptszenen des 3. Aktes (7. und 8. Szene), in denen das Stück seinen Höhepunkt erreicht, hat Fabre eine kurze Episode eingefügt, in der der ahnungslose Reynard einem alten Angestellten, Bousquet, Glück und Wohlstand seines Hauses preist, die er allein dem Gelde verdanke. Dieser kleine kontrastierende Auftritt erhöht die dramatische Schlagkraft der folgenden Szenen

nicht unwesentlich. — Als Reynard von den unerlaubten Beziehungen seiner Frau erfährt, bleibt die erwartete Wirkung nicht aus. Er erklärt sofort das Testament für ungültig und beschließt auf Scheidung zu klagen. Roux genügt das erstere; was die Ehescheidung anlangt, so bläst er rasch zum Rückzug; denn er fürchtet die Folgen eines öffentlichen Skandals für das Geschäft und für seine Laufbahn. Allerdings hat man die Rechnung ohne den Wirt gemacht; Mme Reynard wehrt sich nämlich ihrer Haut mit unerwarteter Heftigkeit. Auch hier wieder versteht Fabre geschickt zu steigern: Zunächst spielt sie die Unschuldige und zeigt sich über Reynards Zornesausbruch verwundert. Als sie aber vergeblich den Beistand ihrer Kinder anruft und merkt, daß sie Verschwörern gegenübersteht, ändert sie ihre Haltung, rechnet in wütenden Worten mit ihnen ab und kündet ihnen ihre Rache an.

In den drei Tagen, die den 4. vom 3. Akt trennen, hat Mme Reynard ihre ersten Gegenmaßnahmen getroffen. In einer Nummer der « Intégrité », deren Vertreter Reynard vor kurzem hinauswerfen ließ, erscheint ein Artikel, der, ohne Namen zu nennen, zu verstehen gibt, daß Ternant durch ein ihm bekanntes Geschäftshaus Miguel Klage gegen Reynard wegen Nahrungsmittelfälschung erheben ließ. Reynard seinerseits hat von dem ihm befreundeten Staatsanwalt den Bescheid erhalten, daß er gewillt sei, die Sache niederzuschlagen, falls die Gegenpartei die Klage zurückziehe. Wenn man sich also vor dem geschäftlichen Ruin bewahren will, muß man wohl oder übel mit Mme Reynard in Verbindung treten. Roux, den die Sorge um das Geschäft am meisten drückt, legt sich als erster ins Mittel; aber seine Unterhandlung mit Mme Reynard verläuft im Sand. Inzwischen hat der Zeitungsartikel weitergewirkt: die Abnehmer der Reynard'schen Erzeugnisse sind unruhig geworden und verlangen Aufklärung. Reynard, der allmählich die Sicherheit verliert, glaubt in einer persönlichen Unterredung mit Mme Reynard deren Gegnerschaft brechen und die Lage retten zu können. Aber Mme Reynard erweist sich ihm überlegen. Sie rührt an sein Gefühl, versichert ihn ihrer stetigen Liebe, schmeichelt ihm und Reynard ist eben dabei einzuwilligen, gegen Rückziehung der Klage Miguels seinerseits die Ehescheidungsklage zu unterlassen, als die fast schon vollzogene Versöhnung wieder in Stücke geht. Denn Mme Reynard verlangt die sofortige Auszahlung einer Barsumme von 250 000 Francs, da sie fortan auch einem Testament mißtrauen müsse, eine Forderung, die Reynard schroff ablehnt. Erst als sie ihre Ansprüche auf 150 000 Francs herunterschraubt und die Kinder ihren Vater zur Annahme ihrer Bedingungen drängen, gibt Reynard nach. Man verträgt sich wieder recht und schlecht, weil letzten Endes die Beilegung des Konfliktes zu ihrer aller Vorteil ist. Die Komödie klingt in bittere Ironie aus. Kaum ist das

Kriegsbeil begraben und ein Notverband angelegt, da droht auch schon der Streit von neuem zu entbrennen. Um die Firma Miguel zu bewegen, von der Prozeßführung abzustehen, muß ihr eine Abfindungssumme von 2000 Francs ausgehändigt werden. Weder Reynard noch Mme Reynard wollen sie bezahlen und Roux hat alle Mühe, die sich neu erregenden Gemüter zu beschwichtigen. «Voyons, ne nous emballons pas, nous sommes d'accord sur les points principaux. Reste la question des deux mille francs. Nous tâcherons de nous entendre. Allons nous mettre à table . . . Nous reprendrons la discussion après le déjeuner» (S. 118). Hier fällt der Vorhang und dem Zuschauer bleibt es überlassen, sich das fürdere Zusammenleben dieser fünf Leute unter einem Dache auszumalen. — Dadurch, daß Fabre im 4. Akt die Lösung der Schwierigkeiten bis zum Schluß fragwürdig erscheinen läßt, gelingt es ihm, die Spannung bis zum letzten Augenblick zu halten.

Das Stück erinnert in manchem an Henry Becque's « Corbeaux ». Hier wie dort umlauern rücksichtslose Egoisten das Vermögen eines neureichen Geschäftsmannes. Nur hat Fabre den Fall krasser gestaltet als Becque und hat nicht wie jener fremde Leute, sondern die nächsten Angehörigen mit der Rolle der „Raben" betraut. Das erregende Moment ist beidemale ein Schlaganfall; nur sind seine Folgen verschieden: Vigneron stirbt, Reynard übersteht ihn. Die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar ganz deutlich auf eine Gestalt: Für Laurent hat offensichtlich der Gaston der « Corbeaux » als Vorbild gedient.

Überschaut man nochmals die Handlung als Ganzes, so sieht man, daß Fabre billigen Willkürlichkeiten entsagt und alle Handlungsvorgänge psychologisch motiviert, als notwendige Folgen aus den Charakteren der handelnden Personen entwickelt. Er stellt sich damit auf den Boden der großen französischen Dramentradition, für die die Unterordnung der Handlung unter die Charaktere gleichsam ein Grundpfeiler ist. — Die Handlung ist einfach und beschränkt sich auf wenige Personen. Sie hat, wie es im Sinne der « comédie rosse » liegt, nur eine untergeordnete Aufgabe zu erfüllen, nämlich Bindemittel bei der Wiedergabe einer « tranche de vie » zu sein. Es muß jedoch betont werden, daß Fabre nichtsdestoweniger seine Handlung sehr sorgfältig aufbaut und nicht wie andere Dramatiker des « Théâtre Libre » in dem Streben nach möglichst getreuer Nachbildung einer « tranche de vie » die Gesetze des Dramas außer acht läßt. Das Interieur, in das uns Fabre hier blicken läßt, ist ein Abschnitt aus dem Alltagsleben, durch die graue Brille des Naturalismus gesehen. Eine unwahrscheinliche Fülle von Zynismus drängt sich in dem kleinen Raum des Reynard'schen Salons zusammen. Nach ethischen Werten sucht man in diesem Milieu vergebens. Die Menschen, die sich darin bewegen,

haften mit Leib und Seele am Geld und sind seinetwegen jeder Gemeinheit fähig — Verkörperungen eines untermittelmäßigen Alltagsmenschentums.

Da ist zunächst Reynard, das Haupt der Familie. Er ist einer der Emporkömmlinge, mit denen das 19. Jahrhundert so überreich gesegnet war. Mit der Verbissenheit dessen, der unbedingt vorwärts kommen will, hat er sich nach Jahren harter Entbehrung vom kleinen Ladeninhaber zum Fabrikbesitzer und Millionär emporgeschafft. Da er dem Geld Wohlstand und Ansehen verdankt und diese beiden mit dem Begriff Glück gleichsetzt, schwört er auf die glückspendende Kraft des Reichtums. « On prétend que la richesse ne fait pas le bonheur. Quelle bourde! » hört man ihn zu Bousquet sagen. « Tenez. Regardez ma famille. Tout le monde est heureux ici: ma femme, ma fille, mon fils, mon gendre. Et c'est à notre fortune que nous devons notre bonheur. » (S. 80.) Wie sehr sein ganzes Wesen am Lebensgenuß hängt, zeigt nichts besser als seine Angst vor dem Tode: Er weint, als er vom Schlaganfall betroffen wird. Trotzdem würde ihn seine materialistische Lebensauffassung an sich nicht unsympathisch machen, wenn er mit ihr die Unbescholtenheit eines César Birotteau, Poirier oder Vigneron verbände. Sowie man aber die Wege abschreitet, die er bei seinem Aufstiege aus ärmlichen Verhältnissen ging, zeigt sich, daß er nicht zu den Leuten gehört, die ihre Handlungen auf die Waage der Ehrbarkeit zu legen pflegen. Nicht nur, daß er sich in seiner Fabrik die erwähnten Unlauterkeiten zuschulden kommen ließ, sogar seine Gattenehre war ihm um pekuniärer Vorteile willen feil. Vor Jahren, als er noch hart mit der Not zu kämpfen hatte, sandte er bei leerer Kasse stets seine junge Frau als Bittstellerin — ihm selbst sei das Betteln nie gelegen — zu dem Bankier Ternant. Er hätte sehen müssen, daß die Beziehungen zwischen den beiden mit der Zeit vertrauter wurden, als es eine geschäftliche Angelegenheit erforderte. Aber die Sorge um das materielle Wohl nahm ihn so voll in Anspruch, daß die Sorge um die Ehre seiner Familie gar nicht in ihm aufkommen konnte. Warnungen, die ihm anonyme Briefe zutrugen, schlug er in gewollter Taubheit in den Wind. Selbst die Andeutungen, die ihm die junge Frau machte, als ihr klar wurde, daß sie die Begünstigungen durch Ternant früher oder später mit ihrer Ehre bezahlen müsse, und ihre Mahnungen, die Bittgänge selber zu tun, überging er; denn er brauchte Ternants Geld. Als er nun nach Jahren von dem Verhältnis, das er einst nicht sehen wollte, erfährt, gilt bezeichnenderweise im Zornesausbruch sein erster Gedanke nicht dem Ansehen der Familie, sondern dem des Geschäftes. « Quoi! » ruft er aus, « j'aurais passé vingt ans de ma vie à amasser une fortune, j'aurais roulé les plus malins et l'on se moquerait de moi? » (S. 84.) Zwar weist

er augenblicklich seine Frau von sich und kündigt ihr den Ehescheidungsprozeß an, aber diese Regung seines persönlichen Stolzes ist nicht von Dauer; denn letzten Endes ist ihm doch die geschäftliche Unantastbarkeit vor den Augen der Öffentlichkeit mehr wert als seine häusliche Ehre. Als nämlich Mme Reynards Gegenmaßnahmen fühlbar werden und die durch sie veranlaßte Anklage seinen Geschäftsruf und damit sein ganzes Lebenswerk zu zertrümmern droht, bringt er langsam die Empörung über die ihm zugefügte Schmach in sich zum Schweigen und reicht, wenngleich erst nach längerem Widerstand, seiner Frau die Hand zur Versöhnung.

Mme Reynard wird durch die Mitschuld ihres Mannes, der sie gleichsam zum Ehebruch trieb, nicht von ihrer Sünde losgesprochen. Verzeihlich wäre ihr Fehltritt höchstens, wenn er dem unerfüllten Bedürfnis nach Liebe entsprungen wäre. Aber Leidenschaft war es nicht, was sie Ternant in die Arme führte, sondern ein rein materielles Interesse. Sie hätte ja die Besuche, die ihr Reynard auftrug, abbrechen können, als sie das Ende absah. Aber die Zukunft des Geschäftes stand auf dem Spiel und so opferte sie ihre Frauenehre. Eine würdige Partnerin Reynards also. Es ist klar, daß diese Frau, die in schlimmen Zeiten ihrem Mann als unermüdliche Helferin zur Seite stand und dem Aufstiege des Hauses jeden Einsatz brachte, sich nicht sang- und klanglos von ihren Kindern und Roux der Früchte ihrer Mühen berauben läßt. Sowie man an das rührt, was ihr zusteht, entpuppt sie sich als äußerst gewiegte Gegnerin, die auch einem Roux die Stirne bieten kann. Mit vollendeter Schlauheit versteht sie Reynard für ein sie bevorzugendes Testament einzunehmen: Scheinbar unabsichtlich läßt sie dann und wann eine Bemerkung fallen, mit der sie Reynard in die gewünschte Richtung lockt. « Une seule chose me vexe » sagt sie am Ende ihres ersten Gespräches mit Reynard. « C'est que je n'aie pas eu une dot plus forte; car si le bon Dieu me rappelait à lui la première, je te laisserais tout. » (S. 23.) Und kurz darauf folgt eine neue Anspielung: « Quand je ferai mon testament . . . (Intentionellement) Mais je n'aurai pas peur de le faire. Ça ne fait pas mourir. (A Reynard) N'est-ce pas? » (S. 24.) Dann, als sich Reynard zu einer baldigen testamentarischen Regelung der Verteilung seines Nachlasses entschlossen hat, entwirft sie den klugen Plan, für einige Wochen mit ihm in ein Landhaus zu ziehen, um dort ungestört weiter auf ihn einwirken zu können. Jedoch erst der 4. Akt zeigt in vollem Umfange, wessen diese Frau fähig ist. Nicht im mindesten wählerisch in ihren Verteidigungsmitteln begegnet sie der Rücksichtslosigkeit, mit der man gegen sie vorgeht, mit gleichen Waffen. Sie scheut nicht davor zurück, ihren Mann in einem durchsichtigen Zeitungsartikel öffentlich

bloßzustellen und beim Polizeigericht verklagen zu lassen; sie leugnet jedoch in beiden Fällen ihre Hand im Spiele zu haben und gesteht erst, als sie merkt, daß man ihr entgegenkommen will. Als sie schließlich im richtigen Augenblick den diplomatischen Weg einschlägt und Reynard durch Schmeicheleien auf eine Aussöhnung hinzusteuern weiß, steht ihr Sieg fest. Wenn sich der Zuschauer im Laufe der Komödie mehr und mehr auf Seiten dieser Gestalt schlägt, die doch nach dem Gesagten kaum auf seine Sympathien Anspruch erheben darf, so deshalb, weil er unwillkürlich mit ihr gegen die größere Niederträchtigkeit der anderen gemeinsame Sache macht, und weil Mme Reynard einige wenige löbliche Eigenschaften besitzt, die, wenn sie auch nicht gerade Tugenden sind, doch mindestens inmitten dieses Milieus annehmbar berühren. So war sie z. B. ihren Kindern immer eine gute — zu gute — Mutter, die ihnen nie eine Bitte abschlug und sich jeden Groschen für sie vom Munde absparte. Freilich, eine wirkliche, erziehende Mutter war sie nicht; das sieht man an den Kindern.

Mathilde und Laurent sind zwei Vertreter der « jeunesse dorée » der dritten Republik. In ihrer Kindheit wurden sie, um im Hause nicht hinderlich zu sein, wo Vater und Mutter voll vom Geschäft in Anspruch genommen waren, in eine Pension gesteckt und wuchsen dort zu gefühllosen Egoisten heran. Sie haben nie gelernt zu arbeiten; sie verstehen nur das Leben zu genießen und das von den Eltern Erarbeitete zu vergeuden.

Laurent plagt weniger die Geldgier als die Faulheit und die Sorge um seine ungeheuren Spielschulden. Zu einer nützlichen Arbeit rührt er keinen Finger. Er hat sich wohl am juristischen Studium versucht, ist aber in sämtlichen Prüfungen durchgefallen. Seither ist das Spiel seine einzige Beschäftigung. Außerhalb des Casinos ist ihm das Leben tödlich langweilig. Zuhause liegt er träge in Lehnstühlen umher, liest Zeitungen, raucht Zigaretten, ergeht sich in Frechheiten gegen seine Mutter oder vertreibt sich die Zeit mit der lockeren Irma, die bereits ein uneheliches Kind von ihm hat. Die dandyhafte Nachlässigkeit geht bei ihm soweit, daß ihn Irma wie am Gängelband führen muß, wenn sie verhindern will, daß er sich von Roux in dem Kampf um Reynards Erbe, an dem sie als Mutter seines Kindes regsten Anteil nimmt, übertölpeln läßt.

Mathilde ist eine gefallsüchtige Weltdame, der das Leben nichts anderes als rückhaltlosen Genuß bedeutet. Eine Villa, ein Auto, Pferde, Juwelen, schöne Kleider und Hüte, kostspielige Vergnügungen, kurz ein sorgloses, verschwenderisches Leben, gewürzt durch einen Flirt, das ist es, wonach ihre Wünsche stehen. Ihr letztes Streben geht immer dahin, ihre Freundinnen in den Schatten zu stellen. Fabre hat sich in diesem Punkte allerdings zu über-

treibungen verleiten lassen; denn daß Mathilde zur Ehescheidung ihrer Eltern treibt, nur um im Besitz von Reynards Vermögen endlich den Damen ihrer Bekanntschaft imponieren zu können, widerspricht, selbst in Anbetracht ihres starken Zynismus, dem natürlichen Empfinden. Mathildes Ehe mit Roux ist bloß Formsache; beide schlafen getrennt in eigenen Zimmern. Nichts liegt dieser Puppe ferner als die Sehnsucht Mutter zu werden.

Mme Reynard: — Mais toi, qui n'as pas d'enfant . . .

Mathilde: Je ne suis pas folle . . .

Mme Reynard: Quelle folie y aurait-il? . . .

Mathilde, nettement: Enfin, laisse-moi tranquille. (S. 32.)

Ihrer Mutter gegenüber tritt sie mit noch weit größerer Rücksichtslosigkeit auf als Laurent. Dieser erkennt ihr z. B. ein Drittel der Hinterlassenschaft zu, Mathilde will sie überhaupt von der Erbfolge ausgeschlossen wissen. Ist das Verhalten Laurents zu seiner Mutter flegelhaft-ungezogen, so ist der Ton, den Mathilde mit ihr pflegt, von verletzender Härte und Gehässigkeit. Sie würdigt Mme Reynard nicht eines einzigen freundlichen Wortes, gibt ihr vielmehr bei jeder Gelegenheit zu verstehen, sie solle vor der eigenen Türe kehren und sich nicht in anderer Leute Angelegenheiten einmischen.

Ihr zur Seite steht, nicht minder abstoßend, Roux. Er ist in dem Quintett der Egoisten dieses Stückes der heimtückischste und deshalb gefährlichste, einer, der seinen Egoismus unter dem Mantel der Heuchelei verbirgt. Irmas feiner Spürsinn hat längst den Heuchler erkannt, « qui, avec son air bon enfant, est malin comme un singe » (S. 25). Seine groben Umgangsformen und seine vulgäre, reich mit Flüchen verzierte Sprache kennzeichnen ihn als Emporkömmling. Schonungslos reibt er sich im Geschäft auf, aber nicht etwa aus reiner Freude am Schaffen, sondern aus der berechnenden Erwägung heraus, daß ihm Reynard einst in seinem Testament seine Anstrengungen vergelten werde. Um dem Lebensziel, das er sich gesetzt hat, nämlich Millionär zu werden, näher zu kommen, scheut er keine Mühe, aber auch keine Gemeinheit. Er lügt und heuchelt, wie es die Gelegenheit erfordert. « Je ne mets pas un sou de côté. » (S. 18), klagt er vor Reynard. « J'ai réussi à mettre de côté une somme assez rondelette . . . » (S. 29), sagt er zu Mathilde. Ein persönliches Ehrgefühl kommt seinem Egoismus nie in die Quere, denn er besitzt keines. Bewußt schließt er die Augen vor der Liebelei seiner Frau mit Monsieur de Saint-Régis, weil sie ihm geschäftliche Vorteile einträgt. Roux hat ein bißchen von der unbarmherzigen Selbstsucht der „Raben", die fähig ist über Leichen zu gehen. Als er sich durch das Reynard'sche Testament um seine Hoffnungen betrogen und in seiner Laufbahn gehemmt sieht, gilt es für ihn unter allen Umständen diese Urkunde aus der Welt

zu schaffen. Keine Rücksicht auf Reynards schwachen Gesundheitszustand oder auf den Familienfrieden hält ihn von der Ausführung des teuflischen Planes ab, Reynard über das Verhältnis seiner Frau zu Ternant in Kenntnis zu setzen und so zur Neufassung seines letzten Willens zu veranlassen, und geschickt verkleidet er dabei seine egoistische Absicht, indem er vorgibt, er handle um Reynards willen. « Supporterons-nous qu'il soit la fable de la ville? car on sait tout. Il n'y a pas un courtier, en Bourse, qui ignore la situation. Et si ce n'était que cela! Je parlerais à ta mère, à Ternant, et je leur ferais rompre cette liaison criminelle. Reynard ne saurait jamais rien. Mais il y a autre chose. Une question de dignité est en jeu. Sais-tu qu'on pourrait accuser ton père, de complaisance . . . oui . . . de complaisance. » (S. 50 f.) Mit diesen Sophistereien gelingt es ihm auch Laurent zu gewinnen, den noch ein Funke von Gewissen zaudern läßt, seine Mutter so schwer zu belasten. Im 4. Akt, als der Kampf mit Mme Reynard auf Verlust steht und dem um seine Zukunft bangenden Roux daran gelegen ist, zwischen den entzweiten Schwiegereltern zu vermitteln, weiß er wiederum das materielle Interesse, das er im Auge hat, mit einem Schein von Vorsorglichkeit zu umkleiden. « Il s'agit de votre femme, beau-père » sagt er zu Reynard, « songez-y bien . . . » und wie nebenbei fügt er hinzu: « . . . et de notre fortune aussi. Vous n'avez qu'un mot à dire: plus de divorce, plus de procès, nous retrouvons notre sérénité. Vous avez besoin de repos. C'est dans votre intérêt même que je parle, beau-père, comprenez-le » (S. 115).

Die Zeichnung der fünf Hauptcharaktere stellte hohe Forderungen an das Gestaltungsvermögen des jungen Dichters; denn im Grunde ihres Wesens sollten sie alle Materialisten und Egoisten sein und doch sollte sich auf dieser gemeinsamen Grundlage jeder zu besonderer Eigenart erheben. Fabre, von Kindheit auf mit der Bühne verwachsen, verfügte jedoch über das notwendige Maß an Erfahrung in psychologischer Arbeit, um diese schwierige Aufgabe lösen zu können. — Mit psychologischer Feinheit verbindet Fabre dramatische Kraft. Mit den einfachsten Ausdrucksmitteln, in knappen Sätzen oder in kurz hingeworfenen Wendungen, in einem immer gleichen herben männlichen Ton, schafft er Szenen von starker Wirksamkeit.

Die Schwächen des « Argent » sind die der « comédie rosse ». Sie kommen uns sofort zum Bewußtsein, wenn wir im Gedanken einen Augenblick Henry Becque's « Corbeaux » neben Fabre's Drama halten. Wir glauben ein Gemälde neben einer durch die Linse eines pessimistischen Temperaments aufgenommenen Photographie zu sehen. Becque stellt den Raben ihre hilflosen Opfer als sympathische Figuren gegenüber und erreicht dadurch, daß man bei aller Trübseligkeit der Stimmung den Eindruck hat, Leben zu schauen, wie

es ist, mit Licht und Schatten. Bei Fabre keine ähnliche Kräfteverteilung. Einseitig wird das Niedrige betont. Seine Personen mögen im einzelnen Anspruch auf Echtheit erheben können, der Wirklichkeit vielleicht sogar besser entsprechen als Henry Becque's Gestalten, das Gesamtbild aber, das er mit diesen Personen zusammenstellt, wird dem wirklichen Leben, das auch gute Menschen kennt, nicht gerecht. Fabre übersah, wie wohl alle, die im Banne des « Théâtre Libre » standen, daß Kunst nie Kopierung, sondern Stilisierung des Lebens ist. Einigermaßen verständlich wird die « rosserie » nur dann, wenn man bedenkt, daß es dem Autor um bitterste soziale Kritik zu tun ist.

Die soziale Kritik, die Fabre mit dieser Komödie übt, richtet sich zunächst, im engeren Sinne, gegen die Neureichen seiner zeitgenössischen Gesellschaft. In der Öffentlichkeit gelten diese Parvenüs als ehrenwerte Leute, die sich angeblich durch unermüdliche, rechtschaffene Arbeit einen Platz an der Sonne erobert haben. Durchdringt man aber den schönen Schein der Ehrbarkeit, der sie umgibt, tut man einen Blick in ihr Familienleben oder forscht man gar nach den Quellen ihrer Reichtümer, so stößt man auf Schmutz. « Gens honnêtes! . . . », ruft Mme Reynard ihrer Familie zu, « (A Reynard) Honnête? Toi qui empoisonnes tes clients avec ta marchandise, et que l'on traînera un jour devant les tribunaux. Gens honnêtes! ... vous êtes des voleurs! ... Vous m'avez volé mes lettres ... Ah! Elle est propre ta famille. Un fils qui couche avec ta bonne. Une fille qui fait la coquette avec un officier; un mari qui ferme les yeux, parce que ça lui facilite une affaire . . . Tas de jésuites . . . » (S. 91). Das Grundübel, aus dem alle anderen Übel entspringen, ist die Gier nach dem Geld. Ihr als dem Hauptschädling des Gesellschaftslebens gilt Fabre's Kritik im weiteren Sinne; denn Endziel des « Argent » war doch, wie schon der Titel verrät, zu zeigen, wie die Geldgier zum inneren Ruin der Familie führen und damit zur Gefahr für die ganze Gesellschaft werden kann.

Nebenbei sei noch erwähnt, daß Fabre im « Argent » bereits mit seinen Angriffen auf Presse und Justiz beginnt, die er in späteren Werken immer wieder erneuern wird. Die « Intégrité » ist eines jener charakterlosen Blätter, die gegen Bezahlung jedem Artikel ihre Spalten öffnen. Dem Gericht wirft Fabre vor, daß es nicht ohne Ansehen der Person seine Urteile fälle. Reynard z. B., der selbst Richter am Handelsgericht ist, kann auf das weiteste Entgegenkommen seiner Kollegen vom Polizeigericht bauen.

Was die Sprache Fabres anlangt, so offenbart auch hier ein Vergleich mit Henry Becque den beträchtlichen Abstand, der den Meister des naturalistischen Dramas von seinen Nachfolgern im « Théâtre Libre » trennt. Sowohl Becque wie Fabre bedienen sich, wie es den Forderungen des Naturalismus entspricht, der Sprache des All-

tags. Aber während Becque's Sprache bei aller Nüchternheit des Ausdrucks Farbe und Leben besitzt — eine künstlerisch bearbeitete Alltagssprache ist —, mutet die Fabre's trocken und vorübergehend beinahe flach an — eine bis zu ihren zahlreichen Stockungen, ihren unvollendeten Sätzen und ihren affektischen Ausrufen kopierte Alltagssprache. Die große Zahl von Vulgarismen und von Flüchen und Schimpfwörtern, mitunter sehr gewöhnlicher Prägung (sale catin, sale bête [S. 88], la rosse [S. 104]), und die zynischen Witze sind Zugeständnisse an das « genre rosse ». Doch zeugt von Fabre's vornehmem Künstlertum, daß er nie die Grenzen des Erträglichen überschreitet und in Anstößigkeit verfällt, wie das bei der Mehrzahl der « comédies rosses » die Regel ist.

Wägt man Vorzüge und Mängel des « Argent » ab, so kommt man zu dem Ergebnis, daß erstere die letzteren überwiegen. Zudem sind die Mängel größtenteils der anfängerhaften Abhängigkeit des Autors von der « comédie rosse » zuzuschreiben. Die Vorzüge hingegen verraten eine ungewöhnlich starke dramatische Begabung, die für die weitere Entwicklung Fabre's hoffen läßt. Man kann das günstige Urteil Becque's wohl verstehen, der nach der ersten Lektüre an den jungen Freund schrieb: « Mon cher ami, j'ai bien reçu votre pièce et je l'ai lue tout de suite. Je suis enchanté. Vous avez beaucoup, beaucoup de talent et vous serez un auteur dramatique de premier ordre. Je sais ce que je dis. Je vous demande huit jours pour vous relire et vous écrire plus longuement. Bien à vous. Henry Becque. »[5])

Le Bien d'autrui (1897)

1896 war das « Théâtre Libre » eingegangen. Antoine hatte ein Jahr vorher die Leitung an Larochelle abgegeben, kurz vor der Erstaufführung des « Argent » Paris verlassen und eine Schauspielreise durch Europa angetreten. Seine Abwesenheit beschleunigte ohne Zweifel den Niedergang seiner Bühne, über dessen tiefere Ursachen schon an anderer Stelle gesprochen wurde; denn mit dem Gründer war dem « Théâtre Libre » auch die Seele genommen. Als Antoine 1897 zurückkehrte und das « Théâtre Antoine » eröffnete, schien das « Théâtre Libre » Wiederauferstehung feiern zu wollen. Jedoch die Zeiten der « comédie rosse » waren so gut wie vorüber, und da außerdem das « Théâtre Antoine » kein Subskriptionstheater war wie das « Théâtre Libre », also auf die große Masse des Pariser Publikums angewiesen war, mußte Antoine von nun an auch dem Geschmack seiner Theaterbesucher Rechnung tragen. Das bedeutete aber Abkehr vom « genre Théâtre Libre ». Überdies trieben Antoine

[5]) A. Thalasso, Le Théâtre Libre, S. 139.

persönliche Neigungen von der « comédie rosse » hinweg. Als Schauspieler hatte er nämlich eine ausgesprochene Vorliebe für ehrsame bürgerliche Familienväter und gab daher Stücken, in denen er eine dieser seiner Lieblingsrollen vorfand, vor allen anderen den Vorzug. Damit half er, vielleicht unbewußt, das französische Drama wieder dem bürgerlichen Schauspiel eines Augier annähern. Diese Entwicklung der Dinge im französischen Theater spiegelt sich auch etwas in Fabre's dreiaktiger Komödie « Le Bien d'autrui », die 1897 im « Théâtre Antoine » erstmals aufgeführt wurde.

Das Thema, das Fabre in seinem zweiten sozialen Drama behandelt, ist im Grunde das gleiche wie im « Argent ». Wiederum führt uns der Dichter in eine Familie von Neureichen und wiederum geht es um eine Erbschaft, um Geld.

Denis Roger, Direktor einer Brauerei in Nancy, ist, nachdem er sich infolge eines im Verhältnis zu seiner beruflichen Stellung sehr niedrigen Gehaltes jahrelang in finanziellen Nöten befunden hatte, vor kurzem über Nacht zum reichen Mann geworden, als sein Vetter starb und die 630 000 Francs, die der Tote hinterließ, ihm als dem nächsten Verwandten zufielen, wie dies in Fällen, wo kein Testament vorliegt, üblich ist. Nun kann sich Roger, an dessen Gesundheit die anstrengende Arbeit der Vergangenheit nicht spurlos vorübergegangen ist, von den Geschäften zurückziehen und im Hause des verstorbenen Vetters mit seiner Familie ein sorgenfreies Dasein führen. Hier setzt das Stück ein. Die einleitenden Szenen, die uns die Rogers im neuen Wohlstand zeigen, erinnern an die « Corbeaux ». Nur drückt sich die Freude über die Bereicherung nicht in solch sonniger Glücksstimmung aus, wie sie bei den Vigneron in dem prächtigen ersten Akt des Becque'schen Dramas herrscht, sondern, bezeichnend für Fabre's Vorstellung vom Neureichen, in rein äußerlichem Behagen. Man erfreut sich des guten Essens und Trinkens, das man sich jetzt leisten kann, des gesteigerten Ansehens in der Gesellschaft und der guten Heiratsaussichten, die sich nun mit einem Male für René, den Sohn, und Marie, die jüngere Tochter, ergeben. Rogers Haus scheint also glücklichen Zeiten entgegenzugehen, da will es plötzlich Ende des 1. Aktes der Zufall, daß in einem Buche aus der Bibliothek des Vetters dessen Testament gefunden wird, worin er seine gesamte Hinterlassenschaft seiner Mätresse Manon vermacht. Daß Fabre hier das Moment des Zufalls verwendet hat, wird durch die starke dramatische Wirkung, die es erzielt, hinreichend gerechtfertigt. Mit der Auffindung des Testaments beginnt die eigentliche Handlung des Stükkes, nämlich der Kampf Rogers, der sich nicht an „des Nächsten Gut" vergreifen und deshalb die Erbschaft der rechtmäßigen Erbin zustellen will, gegen die Einflüsterungen seiner Angehörigen, die von ihm verlangen, die unwillkommene Urkunde heimlich zu ver-

nichten. Fabre löst das Problem Ehre oder Egoismus hier im Unterschied zum « Argent » zugunsten der ersteren, indem er Roger sich schließlich von dem Gelde trennen läßt, dessen Besitz er nicht mit seinem Gewissen vereinbaren kann.

Die Rolle des Roger ist, wie die Widmung des Stückes « A André Antoine, au directeur, à l'artiste, à l'ami » verrät, Antoine auf den Leib geschrieben, was für die Anlage dieser Gestalt wie für den Ausgang des Stückes sicher nicht ohne Bedeutung war. Jedenfalls findet mancher unwahrscheinliche Zug im Charakterbild Rogers seine Erklärung darin, daß dieser eben einer jener bürgerlichen Idealisten sein muß, die Antoine so gerne spielte.

Von jeher hielt Roger auf innere Sauberkeit; deshalb schlug er als junger Mann eine Geldheirat aus und nahm die Frau seines Herzens, wenngleich sie ihm keine Mitgift in die Ehe mitbrachte; deshalb blieben auch in Zeiten der Not seine Hände rein, obwohl ihm die Geschäftskasse verführerisch offen stand. Seine Ideale sind die Ideale eines vom Materialismus unberührten Bürgertums, Fleiß und Ehrsamkeit. Mit einer solchen Lebensmoral muß er sich naturgemäß an den Anschauungen der jungen Generation stoßen, deren Lebensauffassung eine ganz andere ist. So widersetzt er sich beispielsweise der Verheiratung seines Sohnes René mit einem Mädchen, in dessen Wesen er die gerade bürgerliche Linie vermißt. « Quoi! Cette jeune personne qu'on voit tous les matins à la messe avec son sacristain de père, — Fabre betont hier die antikirchliche Haltung des französischen Bürgers — et qui, l'après-midi, fait de la bicyclette, du canotage, de l'escrime! . . . Merci bien. » (Bd. II, S. 148.) Seinem Sohne, der im besten Zuge ist, sein Leben zu verbummeln, macht er ernste Vorwürfe und ermahnt ihn, sich durch fleißige Arbeit auf eigene Füße zu stellen, ohne mit seiner — Rogers — Hinterlassenschaft zu rechnen; denn er hat bei sich die Entscheidung getroffen, den größten Teil des Vermögens, das ihm durch den Tod seines Vetters in den Schoß fiel, für gute Werke zu opfern. Dieser überraschend großherzige Entschluß liegt an der Grenze des Wahrscheinlichen und die wenig stichhaltigen Gründe, die Fabre seinem Helden in der Hauptszene des 1. Aktes (I/5) im Gespräch mit dem jungen Arzt Fournier, Maries Bräutigam, dafür anführen läßt, machen ihn nicht glaubhafter. Erscheinen schon die ersten Bedenken Rogers, er könne dieses Vermögen nicht als sein Eigentum betrachten, da er es nicht erarbeitet habe, und überdies habe es sein Vetter nicht auf redlicher Leute Art verdient, reichlich gezwungen, vom Verfasser diktiert, so gilt dies erst recht von dem letzten und tiefsten Grund, den er geltend macht, « Et puis, je méprise l'argent . . . L'argent, c'est le terreau des vices. Je vous avoue que ce n'est pas sans une certaine inquiétude que je me suis vu brusquement enrichi . . . Oh! Je ne crains rien pour ma femme

ni pour moi (Riant). Nous resterons honnêtes. Le pli est pris. Mais mes filles, mon fils? J'ai peur que cette fortune ne les perde. Aussi tandis que l'ambition de la plupart des pères est d'amasser de l'or pour leurs enfants, la mienne est de les laisser dans un état médiocre.» (S. 158). Worte wie «L'argent, c'est le terreau des vices» im Munde eines Bürgers! Roger ist hier offensichtlich nur Sprachrohr des Dichters. — Als das Testament gefunden wird, macht Roger in einer augenblicklichen triebmäßigen Regung Miene, die Urkunde den Flammen zu übergeben. Aber er wird seiner sofort wieder Herr und, nachdem er sich in einer Unterredung mit seinem Schwiegersohn, dem Juristen Muller, Sicherheit über die einschlägigen gesetzlichen Bestimmungen verschafft hat, beschließt er der Manon Testament und damit Vermögen zuzustellen und wie vordem seinen Lebensunterhalt durch seiner Hände Arbeit zu verdienen. Mme Roger, Fournier, René und Alphonsine, die ältere Tochter, bestürmen ihn mit Bitten und Vernunftgründen, die ihn von der Wahnwitzigkeit seines Unterfangens überzeugen sollen. Aber Roger kann, selbst nachdem die Nachricht ins Haus gekommen ist, daß Manon im Sterben liege, seinen Entschluß nicht ändern. «J'ai envisagé notre situation sous toutes ses faces», sagt er nach reiflicher Überlegung zu Beginn des 3. Aktes, «examiné toutes les hypothèses, même la mort de cette fille, et toujours, toujours, j'en suis arrivé à cette conclusion, que cet argent ne m'ayant pas été légué à moi, je ne pouvais pas y toucher» (S. 198). Tatsächlich kann auch der Tod der Dirne, der übrigens bei den anderen unverhohlene Freude auslöst, Rogers Standpunkt nicht erschüttern; denn nun steht, wie er glaubt, die Erbschaft dem Staate zu. Allerdings hat hier der Autor das Rechtsgefühl seines Helden derart auf die Spitze getrieben, daß Zweifel an der Wahrscheinlichkeit von Rogers Haltung nur zu berechtigt erscheinen müssen. — Fabre läßt nun, den Gegensatz zwischen Roger und seinen Angehörigen richtig steigernd, die Vorstellungen jener immer dringender werden. Fournier sagt Roger brutal ins Gesicht, daß die Wiederaufnahme der zermürbenden Arbeit in der Brauerei seinen baldigen Tod zur Folge haben werde, er hält ihm vor, daß das Geld dem Staate geben einen Tropfen Wasser ins Meer oder ein Sandkorn in die Wüste tragen hieße, daß er seine Familie wieder ins Elend stürzen werde, daß seine Unbeugsamkeit nichts weiter sei als der Ausdruck eines übertriebenen Hochmutes, des falschen Ehrgeizes, anders als andere sein zu wollen; doch Roger läßt sich, obwohl er unter diesen heftigen Angriffen nochmals ins Wanken kommt, nicht von seinem Vorsatz abbringen, selbst als er merkt, daß Fournier in dem Augenblick, wo er nicht mehr mit einer hohen Mitgift rechnen kann, Marie, seiner Braut, den Laufpaß geben wird. Eine noch härtere Probe aber muß er bestehen, als Alphonsine ihn

beschwört, das Geld zu behalten, da sie es unbedingt brauche, um ihren Mann Muller, der sie wegen Ehebruchs vor Gericht schleppen könne, zum Schweigen zu bringen, und als René gesteht, daß er große Spielschulden habe. Der Autor läßt hier die Schläge reichlich dicht auf seine Hauptfigur fallen. Jedoch auch jetzt, wo neben dem finanziellen Ruin auch die Schande über sein Haus zu kommen droht, bleibt Roger fest. Leider wird in diesen Szenen von Roger vorübergehend ein recht aufdringlicher Moralton angeschlagen. Vor allem gilt dies von dem wie eine These klingenden Satz: « Il n'est permis à personne d'enfreindre des lois, d'entrer dans la pensée des morts, et de disposer du bien d'autrui » (S. 202 f.) und von seinen Schlußworten: « Et voilà ce qu'est devenue ma famille! Nous étions fiers de notre honnêteté, de notre confiance réciproque, de notre mutuelle tendresse. Aujourd'hui, nous en sommes à nous mentir, à nous tromper, à nous trahir! Et demain! Quand je pense que tout à l'heure, nous nous réjouissions de la mort de cette fille, comme des sauvages, et que moi, moi, Roger, après cinquante ans de probité, j'ai hésité à accomplir mon devoir, et cherché les moyens de m'approprier ce qui ne m'appartient pas! Ah! cette fortune, qui ferait de moi un voleur, (A René) de toi un oisif dangereux, (A Alphonsine) qui te servirait à payer les complaisances d'un mari méprisable et qui te mépriserait, cette fortune, je ne la garderai pas un jour de plus » (S. 210). — Bei einem Schüler des « Théâtre Libre » überrascht eine solche Sprache ganz besonders, weil doch gerade im naturalistischen Drama jegliche Moralpaukerei streng verpönt war.

Wenn auch der positive Ausgang des « Bien d'autrui » als erste Aufsage des Dichters an den trüben Pessimismus der naturalistischen Schule aufgefaßt werden darf und als Zeichen dafür, daß in Fabre ein Kern von bejahendem Glauben steckt — der Glaube nämlich, daß hier und dort einzelne inmitten der allgemeinen Korruption die Gesetze der Ethik aufrecht erhalten —, so atmet das Stück doch noch sehr stark den Geist der « rosserie ». Unter den Gegenspielern befinden sich einige typische « comédie rosse »-Figuren, die vom Egoismus und Materialismus bis ins Mark verdorben sind.

Aus ihrer Mitte ragt Fournier als der skrupelloseste hervor. Durch die zahllosen « Peuh! Bah! Parbleu! Que diable! Sacrebleu! Sacredié de Sacredié! », mit denen er seine Rede würzt, kennzeichnet er sich schon rein äußerlich als Emporkömmling. In der Tat hat er sich seine Stellung als Arzt aus eigener Kraft geschaffen und sein Ehrgeiz treibt ihn nun weiter zu Ruhm und Reichtum. Sein Beruf, die Medizin, soll ihm dabei Mittel sein. Zusammen mit einem Freunde will er in den Alpen ein Sanatorium für die Krankheit von morgen, die Neurasthenie, errichten. « J'appliquerai dans

mon hospice le traitement du docteur Rabier », sagt er, « dont on me sait l'élève. » « Sa méthode est bonne ? » fragt Roger. « Peuh », antwortet er, « L'essentiel est qu'on la croie telle » (S. 156). Nur um die Geldmittel für die Verwirklichung seines Zukunftstraumes zu gewinnen, hält er um die Hand der jüngeren Tochter Rogers an; doch hängt er seinen pekuniären Absichten einen schönen Mantel um, indem er aufrichtige Liebe zu Marie vortäuscht. Wie Roux, dem er übrigens in manchem ähnelt, gehört er zu den Egoisten, die mit der Selbstsucht Falschheit und Geschmeidigkeit vereinen, die schmeicheln und sich biegen und beugen, wenn es von Vorteil ist. « Mais aussi que diable », ruft er aus, als er den Inhalt des Testaments erfährt, « quand on a un cousin quasi millionnaire on s'occupe un peu plus de lui que vous ne le faisiez . . . On ne le perd pas de vue . . . On le dorlote . . . On est aux petits soins pour lui . . . On tâche de se le rendre favorable » (S. 185). Da die Durchführung seiner Pläne von der Mitgift Maries abhängt, muß er alle Hebel in Bewegung setzen, die Erbschaft im Hause zu halten. Zunächst fordert er als Arzt von Roger, daß er sich nach den Aufregungen, die ihm der Testamentsfund bereitete, einige Stunden Ruhe gönne. Das bedeutet für ihn gewonnene Zeit. In Eile heckt er im Verein mit Rogers Angehörigen ein Komplott aus. Fourniers Freund in Paris wird beauftragt, Roger und Alphonsine durch ein Telegramm eiligst in die Hauptstadt abzurufen; Alphonsine will es dann auf sich nehmen, Roger dort einige Tage hinzuhalten. In der Zwischenzeit soll zuhause das Testament aus dem Schreibtische gestohlen und vernichtet werden. Wie Roux, so verursacht auch Fournier ein Diebstahl keinerlei Gewissensbedenken. Das Glück scheint ihm auf halbem Wege entgegenzukommen: Bevor das Telegramm aus Paris eintrifft, stirbt Manon. Als Roger auch jetzt noch die Erbschaft von sich weist und auf alle Einwände hartnäckig « Cet argent ne m'appartient pas » antwortet, da enthüllt der Zorn mit einem Male Fourniers wahre Gesinnung. « Mais pourquoi, mulet que vous êtes? Où puisez-vous cette assurance ? Dans votre cœur? Dans votre esprit? Dans la morale? Ça serait trop bête. La morale est instable. Ce qui vous paraît bon me paraît injuste. Ce qui est vrai aujourd'hui est faux demain. Dans uns texte? Dans une loi? Mais les lois . . . on les refait tous les dix ans . . . Il n'y en a pas d'éternelles » (S. 202). Hält man neben diese Worte noch die folgenden, die Fournier in einer früheren Szene Roger gegenüber äußerte: « A merveille! vos idées sont très saines, et je les partage . . . en théorie, mais en pratique ! » (S. 159), so rundet sich sein Bild zu dem eines nur nach Zweckmäßigkeitsgesichtspunkten handelnden Menschen, für den ethische Gesetze nur dem Namen nach bestehen. Als er schließlich die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen um Roger einsieht, räumt er das Feld, nicht ohne zu versuchen,

sich durch eine nochmalige Beteuerung seiner aufrichtigen Gefühle einen schönen Abgang zu verschaffen.

Wie Roux in Fournier auferstcht, so Máthilde in Alphonsine. Allerdings ist der Dichter bei Alphonsine in einer Hinsicht einen Schritt weitergegangen. Was Mathilde ihrem Mann androht, wenn sie ihm die Worte an den Kopf wirft: « Fais ce que tu voudras. Ne t'occupe plus de moi. A l'avenir je saurai me débrouiller seule » (Bd. I, S. 177), hat Alphonsine Wirklichkeit werden lassen; um die Kosten für ihre Kleider und Juwelen bestreiten zu können, hat sie sich an einen Liebhaber verkauft. Im übrigen aber ist ihr Wesen weniger zynisch als dasjenige Mathildes. Wenn sie ihrem Vater vorlügt, sie sei unschuldig und liebe ihren Mann Muller nach wie vor, und wenn sie in dem gegen Roger geschmiedeten Komplott bereitwillig die ganze Verantwortung auf sich nimmt, so tut sie das alles nicht aus freien Stücken, sondern als Sklavin ihres ersten Vergehens.

René ist im wesentlichen eine Wiederholung des Laurent, wie jener ein fauler Taugenichts mit einer stattlichen Summe Spielschulden.

Während sich Fournier, Alphonsine und René planmäßig der Rückerstattung des ererbten Vermögens widersetzen, weil sie eben dieses Vermögen brauchen — Fournier um den Bau seines Sanatoriums zu finanzieren, Alphonsine, um ihren Mann zurückzukaufen, René um seine Schulden zu decken —, tun es Mme Roger und Marie, weil sie einfach Rogers Handlungsweise nicht verstehen können. Sie sind im Grunde gute Wesen, denen nur die oberflächliche, gewissenlose Zeit, in der sie leben, die sittlichen Wertbegriffe etwas verwirrt hat. Mme Roger ist eine biedere Bürgersfrau, die nur seit ihrer unerwarteten Bereicherung ein wenig vom dummen Stolz der Neureichen geplagt wird. Wenn sie dem Ehrenstandpunkt ihres Mannes nicht beipflichten kann, dann nicht um ihrer selbst, sondern um ihrer Kinder willen, und weil es ihrem Bürgersfrauverstand nicht einleuchten will, warum ehrliche und arbeitsame Leute sich einer faulen Dirne zuliebe zugrunde richten sollen. Marie ist vom Dichter sehr blaß gehalten und verrät seine Unfähigkeit junge Mädchen zu zeichnen.

Weit bedeutender als diese Staffagefigur sind die Episodengestalten Mme Fournier und Muller. Mme Fournier, die Tante des jungen Arztes, gibt dem Dichter Gelegenheit, den Damen der sog. besseren Gesellschaft, die sich zwar mit Geschick im Salon bewegen, über die häuslichen Pflichten der Frau aber denkbar schlecht unterrichtet sind, einen kleinen Hieb zu versetzen. Die Kochkunst ist dieser Mondänen ein Buch mit sieben Siegeln. « Moi, je ne sais pas faire cuire un œuf », gesteht sie. « Figurez-vous que l'autre jour, Françoise étant malade, j'ai voulu mettre un bifteck

sur le gril, un simple bifteck . . . Eh bien, je l'ai laissé brûler . . . oui, chère madame . . . Brûler . . . littéralement . . . c'est comme je vous le dis « (S. 144).

Muller wetteifert mit Fournier um den Preis der niedrigsten Gesinnung. Seine Frau hat ihn betrogen und er kann dank sicherer Zeugenaussagen Scheidungsklage gegen sie erheben. Als er aber von Rogers Erbschaft erfährt, läßt ihn die Aussicht auf einige tausend Francs rasch seine verletzte Gattenehre vergessen. Er stellt sich bei Roger ein, heuchelt ihm vor, daß er von Alphonsines Unschuld überzeugt sei und bittet ihn, baldigst die Versöhnung zustande zu bringen. Das seltsam verstörte Wesen, das Roger währenddessen an den Tag legt, erweckt in ihm jedoch bald Verdacht, der sich noch erhöht, als ihn Roger um rechtliche Auskunft über einen Erbschaftsfall bittet, der sich unschwer auf Roger selbst übertragen läßt; und als gar eine Rechnung hereingebracht wird und Roger, im Begriffe sie zu bezahlen, plötzlich zögert und die Begleichung aufschiebt, da riecht Muller Lunte und tritt schleunigst den Rückzug an. Die Drohungen, die Muller bei seinem Abgang ausstößt, hängen etwas in der Luft; denn Fabre hat im weiteren Verlauf des Stückes nicht mehr Bezug auf sie genommen.

Nicht unerwähnt bleiben sollen schließlich zwei Personen, die zwar im Stücke selbst nicht auftreten, sich aber deutlich von seinem Hintergrund abheben, der Vetter und seine Mätresse. Es sind dies zwei Gestalten, die im französischen Gesellschaftsleben des 19. Jahrhunderts eine große Rolle spielen, der Börsenspieler, der sich durch unsaubere Manöver auf Kosten anderer Leute Reichtümer erschwindelt und im Handumdrehen vom armen Teufel zum vermögenden Mann wird, und die Dirne, die sich frech an einen Reichen ansaugt und so ihren Weg vom Straßenmädchen zur Gesellschaftsdame macht.

Seinem künstlerischen Niveau nach ist « Le Bien d'autrui » gegenüber dem « Argent » als Rückschritt anzusehen. Zwar ist der Aufbau von geradezu klassischer Einfachheit und Klarheit — um den als Hauptfigur im Mittelpunkt befindlichen Roger stehen die Personen, die seine Rechtsauffassung nicht teilen, in zwei deutlich geschiedenen Gruppen (Fournier, Alphonsine, René und Muller einerseits, Mme Roger und Marie andererseits) — aber schon die allzustarke unoriginelle Anlehnung in Gestalten und Motiven an das vorhergehende Werk, die der Erfindungsgabe des jungen Verfassers kein gutes Zeugnis ausstellt, beeinträchtigen den Wert des Stückes. Man möchte fast annehmen, daß Fabre den Erfolg, den ihm das « Argent » eintrug, mit dem « Bien d'autrui » nochmals ausbeuten wollte. Dazu kommen die Verstöße gegen die Logik bei der Gestaltung des Hauptcharakters, die sich notwendigerweise aus der vorgefaßten, tendenziösen Anlage des Stoffes ergeben mußten.

Zu den wertvollen Seiten des « Bien d'autrui » zählen die dramatische Kraft, die sich in einzelnen Szenen offenbart, und die in harten klaren Umrissen schaffende Personenzeichnung.

Die beiden ersten sozialen Dramen Fabres sind, obwohl aus vielem bereits ein reifes Künstlertum spricht, Anfängerleistungen. Denn der Autor arbeitet im großen ganzen noch nach der Schule des « Théâtre Libre ». Erst mit dem nächsten Stück « La Vie publique » tut er den Schritt zu voller künstlerischer Selbständigkeit.

Bisher beschränkte sich Fabre's soziale Kritik auf die Familie. Nun, da er sich an größere Aufgaben wagen zu können glaubte, wandte er sich einem neuen Gebiet zu, das ihm als Gesellschaftskritiker ein weit größeres Betätigungsfeld bot als der bürgerliche Familiensalon: dem öffentlichen Leben. Ein hohes und ernstes Ziel schwebte ihm dabei vor, nämlich seinem Publikum die Augen zu öffnen über die damalige unbeschreibliche Verwahrlosung aller Zweige des öffentlichen Lebens und durch unerbittliche Kritik an den bestehenden Verhältnissen mitzuhelfen im Kampf gegen die ungeheure Mißwirtschaft. Viermal bringt Fabre im Laufe seiner Tätigkeit als Dramatiker Ausschnitte aus dem zeitgenössischen öffentlichen Leben auf die Bühne. Zunächst im ersten dieser vier „Dramen des öffentlichen Lebens", die sich übrigens äußerlich durch größere Länge von den anderen Stücken unterscheiden, nimmt er die Politiker aufs Korn (La Vie publique); in späteren Stücken schildert er die Financiers (Les Ventres dorés), die Kolonialbeamten (Les Sauterelles) und ein zweitesmal, in anderer Perspektive, die Politiker (Les Vainqueurs). Die Titel bereits kennzeichnen ein wenig das Neue, das diese Dramen enthalten: Gegenstand der Kritik sind hier nicht mehr einzelne, wie dies seither in der Regel der Fall war, sondern jeweils eine ganze Gruppe von Menschen (also z. B. nicht der Politiker, sondern die Politiker). Diese Verlagerung war durch den Stoff geboten; denn das öffentliche Leben, das Fabre wiedergeben wollte, wurde nicht von Einzelpersönlichkeiten bestimmt, sondern von Gemeinschaften, — Parteien, Interessengruppen, Gesellschaften und auch der breiten Masse des Volkes, die dank dem allgemeinen Wahlrecht — wenigstens dem Namen nach — selbst an der Lenkung ihrer Geschicke beteiligt war. Zum neuen Inhalt brauchte Fabre eine neue Form und eine neue Technik. Er mußte die Spannweite des sozialen Dramas vergrößern, so daß es den beträchtlichen Stab von Personen, der bei der Wiedergabe von Szenen aus dem öffentlichen Leben unerläßlich war, aufnehmen konnte, und den sehr umfangreichen Stoff technisch so zu meistern verstehen, daß in der Reichhaltigkeit nicht die künstlerische Wirksamkeit verloren ging.

La Vie publique (1901)

« La Vie publique » soll uns, wie gesagt, die Politiker der dritten Republik am Werke zeigen. Um die Stellung dieses Stückes innerhalb der politischen Dramatik des 19. Jahrhunderts erfassen zu können, werfen wir einleitend einen Blick auf die Erzeugnisse dieser Gattung vor Emile Fabre zurück. Wir beschränken uns dabei auf Werke, die in der Literaturgeschichte einen Namen besitzen. Unter ihnen sind die beiden Komödien Augiers « Les Effrontés » (1861) und « Le Fils de Giboyer » (1862) zeitlich die ersten. Augier führt uns jedoch dort die Politiker nur in ihrem Privatleben hinter geschlossenen Türen vor und die politischen Gegensätze geben nur die Umrahmung für einen herkömmlichen Liebeskonflikt ab. Die Zeit für ein politisches Drama im heutigen Sinn war ja auch damals, während des zweiten Kaiserreichs, noch nicht gekommen. Erst als im letzten Drittel des Jahrhunderts unter der Demokratie die Periode der großen politischen Kämpfe begann, konnten die Geschehnisse der Öffentlichkeit im Drama Widerhall finden. Ansätze, die Politiker bei ihrer eigentlichen Tätigkeit zu zeigen, finden sich in Sardou's « Rabagas » (1872). Sardou versucht als erster, etwas von der Atmosphäre des öffentlichen Lebens, vom Schreien und Pfeifen der erregten Volksmassen in sein Stück hineindringen zu lassen, verdirbt aber vieles dadurch, daß er einen konstruierten Liebeshandel als Gerippe wählt, was mit dem Geist eines politischen Dramas unvereinbar ist. Erst ein Nachfahre des « Théâtre Libre », Brieux, wagt es in « L'Engrenage » (1894) der üblichen Intrige zu entsagen und einen politischen Konflikt zum Kerngeschehen des Dramas zu erheben, nämlich Kampf und Niederlage eines anständigen Menschen gegen das „Getriebe" der Gaunereien des politischen Lebens, das ihn schließlich ebenso wie alle vor ihm unweigerlich erfaßt. Mit Fabre's « Vie publique » wird wiederum eine neue Entwicklungsstufe erreicht. Denn Fabre, der hier einen ähnlichen Stoff behandelt wie Brieux, erweitert das persönliche psychologische Drama zur « tranche de vie ». Neben die Zentralfigur treten eine Anzahl Politiker, die in ihrer Gesamtheit einen Eindruck vom Wesen des ganzen damaligen politischen Systems vermitteln. Zu diesen Gestalten zweiten Ranges kommen einige dritter Ordnung, die das Drama zu einem Bild des gesamten öffentlichen Lebens der dritten Republik abrunden, Vertreter der Geistlichkeit, der Finanz, des Verkehrswesens, der Presse und Leute aus der Wählermasse des Volkes.

Fabre hatte für sein Stück, das die Stadtratswahlen einer französischen Großstadt schildert, umfangreiche Vorarbeiten zu leisten. Mit der Gründlichkeit des gewissenhaften Beobachters machte er sich mit dem ganzen Drum und Dran eines Wahlkampfes vertraut,

mit dem Stimmenkauf und -verkauf, den zahllosen Zugeständnissen und Versprechungen, den Kämpfen und Vergleichen zwischen den Parteien, dem schmutzigen Handel bei der Aufstellung der Listen und den Aufregungen am Tage der Entscheidung. Wie sorgfältig sich Fabre vorbereitete, geht aus folgenden Worten hervor, die er einem Kritiker gegenüber äußerte: « Tenez, pour la Vie publique j'avais fréquenté les réunions électorales et les milieux où elles s'organisent, pendant plusieurs années; j'avais noté les phrases curieuses qui pouvaient s'appliquer à tel ou tel de mes personnages embryonnaires, non point pour m'en servir textuellement, car c'est un genre d'éloquence infiniment médiocre, mais bien pour m'imprégner de l'atmosphère où je voulais que respirassent mes bonshommes «[6]).

Im Mittelpunkt der « Vie publique » steht der ethische Untergang Ferriers, des Bürgermeisters von Salente, im politischen Leben. Der von Fénelon übernommene Stadtname Salente ist, wie sich aus zahlreichen Anspielungen ergibt, nur ein Deckname für Marseille, den langjährigen Aufenthaltsort Emile Fabre's. Ferrier, von Beruf Geschäftsmann, ist nicht aus Ehrgeiz in das öffentliche Leben eingetreten, sondern nur auf die Vorstellungen vieler seiner Mitbürger hin, die einen rechtschaffenen Mann an der Spitze ihrer Stadt wissen wollten, welcher die durch die vorherigen Stadträte zerrütteten Finanzen der Stadt wieder in Ordnung brächte. Obwohl er sich seit seinem Amtsantritt vor 1½ Jahren mit solcher Hingabe seiner Aufgabe widmete, daß in seiner Spinnerei manche Arbeit unerledigt blieb und folglich ein Geschäftsrückgang eintrat, konnte er seine Sanierungstätigkeit nicht zum Abschluß bringen. Deshalb stellt er sich nun zur Neuwahl. Eine Wiederholung des beinahe einstimmigen Ergebnisses bei seiner Wahl zum Bürgermeister steht freilich nicht mehr in Aussicht; denn Ferrier hat sich in der Zwischenzeit viele Feinde gemacht, so z. B. durch die Entlassung pflichtvergessener Beamten aus dem städtischen Dienst, durch die Streichung von überflüssigen Zuschüssen für einige Vereine oder durch verschiedene politisch unkluge Äußerungen. Auch hat ihn seine Absicht, ein paar Sozialisten in seinen nächsten Stadtrat aufnehmen zu wollen, zahlreiche Stimmen unter den Gemäßigten gekostet. Der Linksradikale Maréchal, der Adlige de Riols und der Klerikale Petitchamp sind als neue Kandidaten für den Bürgermeisterposten neben ihm aufgetaucht. Will also Ferrier seine Wiederwahl sichern, so muß er erst im Wahlkampf seinen Gegnern den Rang ablaufen. Nun erringt man aber in einem demokratischen Staate von der Art der dritten Republik Wahlsiege nicht etwa durch die Grundsätze, die man im Parteibanner führt, sondern durch die Zugeständnisse,

[6]) L'Illustration théâtrale vom 25. 3. 1905.

die man an die Wählermasse macht. Das wissen alle Stadtratskollegen Ferriers, nur er selbst glaubt es nicht. « Je me moque de l'opinion publique » (Bd. I, S. 174), hört man ihn stolz im 1. Akt sagen. Seine Anhänger unter der Führung des « premier adjoint » Astraud legen ihm vergebens nahe, unter dem Volk durch Versprechungen Stimmung für die Wahl zu machen; Ferrier tut nichts, was gegen seine Überzeugung verstößt. Das sieht man vor allem in seiner Stellung zur Frage der Erneuerung der alten Stadtviertel. Die Häuser eines Stadtteils von Salente sind seit langem ein Krankheitsherd; Besitzer und Bewohner (die Straßenbahngesellschaft und ihre Angestellten) fordern deren Niederreißung und Neubau auf Kosten der Stadt. Ferrier weigert sich aber, der Hygiene dieses Viertels durch derart gründliche, den städtischen Haushalt belastende Maßregeln aufzuhelfen; denn er weiß, daß die schlechten gesundheitlichen Verhältnisse allein von einer unzeitgemäßen Wasserversorgung herrühren, und will die Besitzer zwingen, die alten verseuchten Brunnen zu schließen und frisches Wasser aus dem Fluß zuzuführen. Ferrier nährt statt dessen viel gemeinnützigere Pläne wie den Bau eines Krankenhauses und die Anlage von Krippen, Kinderbewahranstalten und Berufsschulen. — Der 2. Akt zeigt, wie er langsam ins Wanken gerät. Der erste Wahlgang ist vorüber und hat der republikanischen Partei Ferriers einen Sieg um Brustbreite vor Maréchal eingebracht, während de Riols und Petitchamp weiter zurück im geschlagenen Feld endeten. Ferrier ist um die Erfahrung reicher geworden, daß man zu seiner Zeit nicht nach den Verdiensten der Kandidaten wählt; denn ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung hat ihm, der doch Tag und Nacht zum Besten Salentes schuf, Maréchal vorgezogen. « Maréchal! . . . » ruft er empört aus. « Oui! Oui! Voilà l'homme qu'il faut à cette démocratie badaude, un faiseur de boniments, un charlatan de carrefour, un vendeur d'orviétan qui se fera des rentes avec la crédulité publique ! » (S. 193). Der zweite Wahlgang verspricht also ein harter Zweikampf zwischen Ferrier und Maréchal zu werden, aus dem derjenige als Sieger hervorgehen wird, dem es in der Zwischenzeit gelingt, durch entsprechende Zugeständnisse möglichst viele neue Wähler zu gewinnen und vor allem, wenn möglich, Listenverbindungen mit de Riols und Petitchamp einzugehen. Ferrier sieht sich also in eine Zwangslage versetzt: einerseits ist er fest entschlossen wieder in die Bürgermeisterei einzuziehen, da er seine eineinhalbjährige Arbeit nicht um ihre Früchte gebracht sehen möchte, andererseits widerstrebt es ihm, sich durch Mittel, die wider seine Grundsätze gehen, den Weg dahin zu bahnen. Fast scheint es, als ziehe er eine Niederlage in Ehren einem erhandelten Sieg vor. Denn als ihm der Zufall einen Brief in die Hände spielte, der einen seiner heftigsten politischen Gegner, den Senator Guébriant, der Be-

stechlichkeit bezichtigt, beschließt er ihn der Staatsanwaltschaft zu übersenden, anstatt, wie Astraud ihm rät, Guébriant damit zu einem gefügigen Werkzeug im kommenden Wahlkampf zu machen. « Ah! vous avez une façon de faire de la politique, vous! » (S. 195) sagt Astraud verzweifelt; aber gleich darauf rennt der Adjoint, ein alter Fuchs, der in Sachen der Politik keine Bedenken kennt, von neuem gegen Ferrier an und treibt ihn mehr und mehr in die Enge. Zwar lehnt Ferrier vorerst noch hartnäckig seine Vorschläge ab, so die Zerstörung der alten Stadtviertel, die Unterstützung des Lohnstreiks der Straßenbahner und eine Listenverbindung mit de Riols oder gar Maréchal, aber schließlich hat Astraud doch gewonnenes Spiel. Als er nämlich, Ferrier schlau beim Ehrgeiz packend, äußert, Salente brauche ihn als Bürgermeister, um vor dem Bankrott sicher zu sein, und dann, er werde doch nicht Guébriant einen Senatorensitz überlassen, der in Wahrheit ihm gebühre, ist dessen Widerstand zermürbt. Ferrier erklärt sich zu einer Besprechung mit de Riols bereit und kurz nachher verspricht er auch, sich bei der Straßenbahndirektion für die Streikenden einzusetzen, obwohl er soeben noch deren Forderungen als Unrecht bezeichnete. Vorübergehend scheint er seine Geradheit wiederzufinden; er weist sowohl Claudia Ravaut, die Geliebte Guébriants, die im Auftrage des Senators mit ihm zu verhandeln sucht und sein Mitleid mit einem angeblich kranken Guébriant anruft, als auch de Riols hinaus, der im Bewußtsein, das Zünglein an der Waage zu sein, unerhörte Forderungen stellt. Aber nachdem man beobachtet hat, wie er nach dem Scheitern seiner Unterredung mit de Riols den bewußten Brief Guébriants, den er gerade dem Gericht zustellen wollte, in eine Schublade einschloß, weiß man sicher, daß Ferrier nicht mehr der Ferrier des 1. Aktes ist, und dieser Eindruck wird verstärkt durch sein Verhalten zum Fall Abbé Mitaine. Die Geschichte dieses Falles ist folgende: Guébriant hatte, um das Ansehen von Ferriers Partei unmittelbar vor dem ersten Wahlgang zu schädigen, Bouvet, einen der Ferrier'schen Stadträte, grundlos der Notzucht an zwei Kindern beschuldigt und dank seinem Einfluß auf das Gericht ins Gefängnis gebracht. Jetzt wird Bouvet plötzlich freigelassen und ein katholischer Geistlicher, der Abbé Mitaine, an seiner Stelle in Haft genommen. Ferrier allein, durch das Gespräch mit Claudia Ravaut vorbereitet, ahnt, daß Guébriant seine Hand im Spiele hat und ihn durch diesen Schachzug verpflichten will. Er weiß, daß der Priester ebenso unschuldig ist wie Bouvet; aber er schweigt, weil der Fall neues Wasser auf seine Mühle bringt. Im 3. Akt reißt ihn der Strom des Wahlkampfes vollends mit sich fort. Der Ausspruch « Je suis prêt à faire toutes les concessions qu'il faudra pour empêcher Maréchal d'arriver à la mairie » (S. 228), kennzeichnet hinreichend den Umschwung, der sich mit ihm vollzogen hat. Er er-

mächtigt seine Parteigenossen zu einer mit großzügigen Versprechungen geführten Wahlpropaganda. Inzwischen sind auch die Aussichten auf ein günstiges Wahlergebnis, die nach dem Bruch mit de Riols sehr gering waren, wieder gestiegen, seitdem Maréchal die Klerikalen wegen des Falls Abbé Mitaine wütend angreift und sie dadurch zwingt nach Ferriers Seite hin Fühler auszustrecken. Eine große Zusammenkunft zwischen Republikanern und Konservativen findet statt. Nach anfänglichem Widerstand gegen eine Kompromißlösung gibt Ferrier schließlich als Gegenleistung für die Unterstützung bei der bevorstehenden Wahl seine Zusage zur Umlegung der alten Stadtviertel, womit er gleichzeitig die Stimmen der streikenden Straßenbahner auf seine Seite bringt. Fabre sucht den charakterlichen Zusammenbruch seines Helden dadurch etwas zu entschuldigen, daß er ihn sein ganzes Vermögen in einem Bankkrach verlieren und so finanziell vom Bürgermeisterposten abhängig werden läßt. Der 3. Akt schließt mit einer sehr wirkungsvollen Szene, in der sich der Ehrenmann Ferrier ein letzes Mal gegen das Räderwerk, das ihn erfaßt hat, sträubt. Unmittelbar nach Beendigung der großen Sitzung sucht der Zeitungsschinder Corvino von ihm durch die Drohung, er werde die Öffentlichkeit über seine Unterhandlungen mit den Konservativen unterrichten, die Aufnahme seines Sohnes in die Liste der Kandidaten zu erpressen. Diese Dreistigkeit löst in Ferrier eine Empfindung tiefsten Ekels vor dem gesamten politischen Leben aus und in plötzlicher Zornesaufwallung weist er Corvino aus dem Zimmer, um gleich darauf allerdings abgekühlt fast so etwas wie Reue zu fühlen und zu gestehen: « J'ai peut-être fait une gaffe ! » (S. 263). Der zweite Wahlgang endet mit einem mageren Siege Ferriers und gerade der Wahlkreis Guébriants trägt ihm die knappe Mehrheit ein. Das Stück geht ironisch aus. In seiner Freude über das glückliche Ergebnis küßt Ferrier Claudia Ravaut und übergibt ihr Guébriants Brief, und beim Fallen des Vorhanges stimmt man mit einem Hoch auf den Bürgermeister dem Journalisten Régnier zu, der auf Ferrier deutet und sagt: « Et encore . . . celui-là, il est honnête » (S. 285).

Fabre führt den stufenweisen seelischen Wandel seines Helden klar und logisch durch und erweist sich dadurch erneut als feiner Psychologe. Zwar ist die Gestalt des Ferrier noch nicht der reifste Ausdruck von Fabre's künstlerischem Gestaltungsvermögen, aber immerhin beweist sie, daß der Dichter in den vier Jahren, die seit dem Erscheinen des « Bien d'autrui » vergangen sind, wesentliche Fortschritte gemacht hat. Den gleichen Eindruck vermitteln auch die Figuren der Politiker, die sich um Ferrier bewegen. Zum Teil mit ganz wenigen Strichen gezeichnet, haben sie fast alle eine besondere persönliche Note und verkörpern gleichzeitig irgend eine typische Erscheinung aus der politischen Welt.

Astraud, der Adjoint Ferrier's, ist der alte Routinier, der nie um Auswege verlegen ist. Seit 20 Jahren steht er im politischen Leben und dadurch, daß er sich so lange im Sumpfe umhertrieb, ist er selbst glatt und glitschig geworden. In seiner Laufbahn hat er bald dieser, bald jener Partei angehört, wohin ihn eben der Erfolg lockte. Allerdings raubten ihm diese Übertritte jeweils einen Teil seiner Kundschaft, so daß er schließlich sein Handelshaus schließen und die Politik zu seinem Beruf machen mußte. Da also die Politik ein Geschäft für ihn ist, ist er mehr noch als alle anderen von Prinzipien unbeschwert und von charakterlichen Hemmungen unbelästigt. Er ist der Mann der Vermittlungen und Vergleiche und der, nicht selten inhaltslosen, Versprechungen. Eine kurze Stelle aus dem 1. Akt möge einen Begriff von seiner Taktik vermitteln: « Maréchal s'engagera publiquement à faire des économies », berichtet Régnier, « à réduire les centimes additionnels, les droits d'octroi. » « Ah! il diminuera les droits? » . . . sagt Astraud, « Eh bien! nous promettrons d'abolir les impôts. » « Abolir les impôts? » wirft Ferrier ein, « Vous plaisentez? Le Parlement seul aurait le pouvoir . . » « Raison de plus pour faire la promesse . . . Cela ne nous engage à rien » (S. 173). Fabre streut hier allerdings ziemlich groben Sand.

Neben dem Berufspolitiker Astraud stehen einige Bonzen, eine kleine Auswahl aus den zahlreichen Staffagepolitikern der Demokratie. Unter ihnen sind Gidon und Massebœuf zwei mit köstlichem Humor behandelte, plastische Gestalten. Gidon wird bereits durch die beigegebene kurze Charakteristik « solennel et phraseur » (S. 176) hinreichend gekennzeichnet. Er ist einer der « cabotins » der Politik, deren Tätigkeit sich in pathetischen Reden erschöpft. Ahnungslos ironisiert er sich selbst, wenn er einige Kollegen « bavards sonores » nennt, « qui ignorent l'art de s'exprimer simplement, qui sur tous sujets ont un discours à placer, qui avec de petites idées font de grands mots, qui pérorent et gesticulent et qui, se grisant eux-mêmes . . . » (S. 170). Am lächerlichsten wirkt seine Überheblichkeit, wenn er zu Beginn der Wahlagitation im Hinblick auf den Fall Abbé Mitaine von Voltaire inspiriert den Satz « J'écraserai l'infâme » (S. 218) in den Mund nimmt. Der beleibte Massebœuf ist das Mädchen für alles. Man schiebt ihn dahin und dorthin, mit Vorliebe auf Festveranstaltungen, wo er dank einem tüchtigen Magen am besten seinen Mann stellt. Zwei weitere Stadträte, Martin und Tardieu, werden in ihrer Bedeutung nicht recht klar; sie scheinen nur die Zahl der menschlichen Nullen unter den Politikern vermehren zu sollen.

Eine gelungene Figur ist dagegen wieder der Wahlagent Turlin. « Hier soir », erzählt er, « réunion épatante au Bol d'Or. Un grincheux a rouspété. Je l'ai fichu par la fenêtre. (Il se frappe sur les

bras.) — Dans les réunions publiques je ne connais que ça. Du biceps, nom de Dieu, du biceps » (S. 221 f.).

Während alle diese Gestalten nur Trabanten Ferriers bezw. Astrauds sind, wandelt der Arzt Rondoli seine eigenen Wege durch das öffentliche Leben. Fanatismus ist sein geringster Fehler; « Esprit large et tolérant » (S. 246) nennt ihn Mme Errazura. Die Politik ist ihm nur ein Sprungbrett, von dem aus er in eine angesehene Stellung zu tauchen hofft. Wenn er der Republikanischen Partei angehört, so nicht aus Überzeugung, sondern weil er sich dort seinem Ziele, « inspecteur de la salubrité » oder « médecin en chef » zu werden, am nächsten glaubt. Gleichzeitig aber spielt er, um sich den Rückweg offen zu halten, ein zweites Spiel. In der Absicht, sich eine Popularität zu erwerben, die seine Freundschaft im Wahlkampfe wertvoll erscheinen ließe, leitet er hinter Ferriers Rücken den Streik der Straßenbahner und glaubt dadurch jenen seinen ehrgeizigen Wünschen gefügiger machen zu können. Als ihn aber Ferrier abweist, obwohl er ihm sogar seinen Generalratssitz zur Verfügung zu stellen verspricht, zieht er sich von dessen Gruppe zurück und versucht sein Glück bei de Riols, den er zur Aufstellung einer neuen „Liste der sozialen Reformen" anstachelt und dabei sofort im Falle eines Wahlsieges um einen der beiden ersehnten Posten als Entgelt für seine Mitarbeit angeht.

Unter den Gegnern Ferriers tritt der Marquis de Riols am weitesten in den Vordergrund. Ein geistiger Enkel des Marquis d'Auberive, blickt er mit überlegener Skepsis auf seine demokratische Zeit und spricht vom Frankreich der dritten Republik nur in Worten tiefster Verachtung: « Oh! la France est une femme légère et qui aime à changer d'amants. Elle nous a lâchés pour courir la grande aventure. Elle a renié son passé, ses traditions, ses rois, son Dieu. Elle a cru devenir une fille émancipée, elle n'est qu'une fille perdue. Qu'elle suive donc sa destinée en se déshonorant chaque jour davantage » (S. 212). In der Praxis reitet er jedoch nicht so sattelfest auf seinen alten Adelsprinzipien wie in der Theorie. Denn sein Haß für die Gegenwart hindert ihn nicht, beim Abschöpfen des Rahms im öffentlichen Leben mitzuhelfen. Er ist Präsident der Handelskammer von Salente und Vizepräsident des Crédit Immobilier, und damit nicht genug, stürzt er sich auch in die Politik, als ihn Rondoli mit dem Bürgermeisterposten anlockt. Sein Sohn, der sich mit der Begeisterung der Jugend für sozialistische Ideen einsetzt und deshalb von dem alten Marquis der Fahnenflucht vom alten Adelsbanner bezichtigt wird, hält ihm die Unvereinbarkeit seines Handelns mit seinem Denken vor: « Quand on est le marquis de Riols et qu'on a son époque en mépris, on s'enferme chez soi; on vit, on meurt dans son isolement; on ne se mêle pas à la vie publique par des opérations financières; quand on est catho-

lique, antisémite, on n'accepte pas la vice-présidence d'un conseil présidé par un juif; quand on est royaliste et qu'on combat pour une idée, on ne va pas à la bataille en mettant à son casque un panache d'emprunt » (S. 238).

Aus kirchlichen Kreisen hat Fabre drei Vertreter auf die Bühne gestellt: den bischöflichen Generalvikar Monseigneur de Belmont, das Muster eines gewiegten klerikalen Diplomaten, der den Schacher zwischen den Parteien in der großen Szene des 3. Aktes mit vollendetem Geschick leitet, ohne auch nur einen Augenblick sein persönliches Interesse und das seiner Partei aus den Augen zu verlieren; den Präsidenten von Petitchamps Parteiausschuß, Bouchonnet, der als überzeugter Katholik in diesem Milieu fehl am Platze ist und der hie und da vergeblich mit einem « Pardon, monseigneur, pardon » den Generalvikar in seinen Kompromißhandlungen zu unterbrechen sucht, um einen strenger katholischen Standpunkt zu wahren; schließlich die bigotte Mme Errazura, die am Ende eines lockeren Lebens die Leitung eines verseuchten Asyls für lungenkranke Mädchen übernommen hat. Petitchamp, der wie Maréchal nicht auf der Bühne erscheint, ist gleich diesem ohne Relief; nur der finanzielle Zusammenbruch Ferriers, der seiner kaltblütigen Taktik zuzuschreiben ist, wirft vorübergehend etwas Licht auf ihn: Petitchamp und Ferrier haben den gleichen Bankier. Als dieser auf schwache Füße zu stehen kommt, zieht Petitchamp seine Geldeinlagen zurück, so daß die Bank auffliegt und Ferrier dabei sein Vermögen verliert.

Der Vollständigkeit seiner « tranche de vie » halber hat Fabre den städtischen Politikern je einen Vertreter des Senats und der Abgeordnetenkammer zugesellt. Während der Deputierte Sénart nur beiläufige Bedeutung hat, spielt der Senator Guébriant, ohne persönlich aufzutreten, eine der wichtigsten Rollen des Stückes. Nach einer bewegten politischen Vergangenheit, die keine genaue Untersuchung verträgt, hat es Guébriant zum Senator gebracht und sitzt nun als solcher mächtig in einem Netz von Verbindungen, dessen Fäden sich bis in die Justiz und bis ins Ministerium erstrecken. Die Art, wie er Ferrier, der seinen Alterstraum, Minister zu werden, zu zerstören droht, umstimmt, verrät den gewiegten Politiker, der sich auch aus den heikelsten Lagen zu retten weiß.

Setzt man die verschiedenen Politikertypen der « Vie publique » zu einem Gesamtbild zusammen, so sieht man darin mehr als die politischen Kreise einer französischen Großstadt dargestellt, nämlich das Wesen des damaligen politischen Lebens überhaupt. Der Grundzug dieses politischen Lebens ist, daß in ihm nicht die Weltanschauung, sondern der Geldbeutel richtunggebend wirkt; daher die ungeheuren Mißstände; wer z. B. im Stadtrat sitzt, nützt seine Mandatszeit weidlich dazu aus, in die eigene Tasche zu arbeiten,

indem er gegen Entschädigung bald diesem Bürger, bald jener Gesellschaft Konzessionen erteilt. Fabre berichtet über die „Amtstätigkeit" einiger der „würdigen" Stadtväter Salentes folgendermaßen: « Pastorel, qui profite de sa situation pour vendre ses plumeaux et ses balais à tous les fournisseurs de la ville; Clément, qui n'accorde des autorisations d'étalage qu'aux commerçants qui lui graissent la patte; Carnier, qui a touché six mille francs de la Compagnie des Eaux, pour son rapport; de Brévannes, à qui la Société Electrique a versé quatre mille francs; Machu, qui reçoit des mensualités de la Compagnie Turiat » (S. 170). Salente hat sich im Laufe der Zeit an derartige skandalöse Zustände in seiner Verwaltung und an die damit verbundenen Prozesse so gewöhnt, daß es Gidon fast als einen Ruhm für seine Kollegen buchen kann, daß keiner von ihnen vor das Schwurgericht gestellt wurde. Vor den Wahlen, wo Leben ins Lager der Politiker kommt, feiert naturgemäß die Korruption ihre größten Triumphe. Die Wähler machen ihre Stimmabgaben von der Erfüllung ihrer Forderungen abhängig; die Kandidaten geben ihnen, was sie fordern, oder versprechen es wenigstens. So werden den Polizeibeamten häufigere Urlaube und höhere Gehälter in Aussicht gestellt, den Magistratsangestellten eine Kürzung der Arbeitszeit, den Fabrikbesitzern des Quartier Turenne ein Kanal für die Abwässer, dem Vorort Petitbois eine Mitgift für die Rosenjungfrau; man kommt den Sportvereinen entgegen, verspricht den Männerchören Zuschüsse und schließlich will man auch die Wünsche der jungen Leute von Petitbois berücksichtigen, « qui veulent . . . sacrifier à la nature » (S. 231), wie sich der Autor gediegen ausdrückt. Nicht minder unerquicklich sind die Beziehungen der Parteien untereinander. Da nicht um politisches Ideengut gekämpft wird, können im Notfalle auch die heftigsten Gegensätze durch Kompromisse überbrückt werden, vorausgesetzt allerdings, daß jeder der am Vergleich beteiligten Parteivertreter auf seine Rechnung kommt, d. h. Zugang zu einem Posten oder Pöstchen findet. Dieses überzeugungslose politische Händlertum geißelt Fabre vor allem in der Unterhandlungsszene des 3. Aktes. Gegner, die sich noch vor kurzem mit den niederträchtigsten Mitteln bekämpft haben, verständigen sich hier, da ein gemeinsames Vorgehen am einträglichsten erscheint. Am Ende ist fast für jeden etwas abgefallen: Ferrier kann beruhigt der Neuwahl entgegensehen, die Stadtratssitze werden zwischen den einzelnen Listen aufgeteilt, Sénart wird Guébriants Platz im Senat einnehmen, de Riols wird in den Generalrat einziehen und dem Mgr de Belmont wird die Nachfolge auf dem Bischofsstuhl versprochen. « Ne pouvoir rien dire ni rien faire sans songer à ses électeurs, se découvrir devant des imbéciles, distribuer des poignées de main à des sauteurs pour raccrocher des voix; faire le pitre

dans des réunions publiques, être engueulé; duper, être dupé, mentir, trahir, être trahi, et promettre, promettre, promettre des places, des emplois, des subventions, des secours, des faveurs, ne voir autour de soi que des appétits qui claquent du bec . . .» (S. 263), so läßt der Autor Ferrier einmal das Wesen der Politik schildern.

Unter solchen Umständen spielt die Persönlichkeit des Politikers naturgemäß keine Rolle; ja, je unpersönlicher einer ist, desto größer sind seine Erfolge. Das will Fabre an Vincent zeigen; allerdings begibt er sich dabei hart an die Grenze des Wahrscheinlichen. Vincent ist ein Kandidat, von dem niemand mehr als den Namen weiß. Da Unbekanntheit aber eher eine Empfehlung als ein Schaden ist, nimmt man ihn bereitwillig in die gemeinsame Wahlliste auf und — hier nimmt Fabre's Spott gewagte Formen an — derselbe Vincent erzielt im 2. Wahlgang das beste Stimmergebnis.

Über die politischen Kreise hinaus greift Fabre auch in andere Zweige des öffentlichen Lebens und holt sich von dort einige charakteristische Gestalten, wie den Bankjuden Lévy, der die katholische Kirche mit Stiftungen umbuhlt und sich guter Beziehungen in Rom rühmen kann, Gerbier, den Direktor der Straßenbahngesellschaft, der im geheimen den Streik seiner eigenen Lohnarbeiter schürt, weil dieser Streik Ferrier im Wahlkampf schädigt und folglich der Zerstörung der alten Stadtviertel geneigter machen muß, und drei Journalisten, Régnier, der zwar in seiner Zeitung Ferrier's Sache verficht, gleichzeitig aber auch den Streik unterstützen zu müssen glaubt mit der Begründung « La presse ne fait pas l'opinion publique, . . . elle la subit » (S. 174), Corvino als Vertreter der Journaille, und den heruntergekommenen Vergogneur, der sich als Schriftleiter eines linksradikalen Blattes von Astraud zur Verkündung des Falles Abbé Mitaine gewinnen läßt. Schließlich begegnen wir im 4. Akt auch ein paar Figuren aus dem wählenden Volk. Schon vorher hat Fabre wiederholt Gelegenheit, seine Meinung über die Masse kundzutun. « Pour eux, l'étiquette est tout» (S. 245), läßt er z. B. Astraud sagen. In den Händen der Politiker, die ihre Psyche kennen und ausnützen, ist sie kaum mehr als ein Spielzeug. Einige kurz skizzierte, humorvolle Szenen im 4. Akt beleuchten schlaglichtartig ihr Wesen, wo Egoismus und Dummheit in friedlichem Beisammen herrschen; zwei kleine Ausschnitte mögen als Beispiele gelten:

Premier électeur: Dites donc, monsieur Turlin, vous m'aviez promis . . .

Turlin: Des bons de pain. Je n'en ai pas.

Premier électeur: Mais . . .

Turlin: Je n'en ai plus.

Premier électeur: Donnez-moi un cigare, alors! Que je n'aie pas voté pour rien (S. 266).

Und die köstliche Szene des Zinkarbeiters:

Le premier ouvrier: Entends-tu, il n'a pas voté pour Maréchal.

L'ouvrier zingueur: Ben, moi non plus.

Le premier ouvrier: Pourquoi donc ça?

L'ouvrier zingueur: Comment! v'là un ouvrier qui fait une liste ouvrière où il y a des serruriers, des maçons, des boulangers, des peintres, et où y pas de zingueurs! Moi, j'suis zingueur! Ferrier non plus n'a pas de zingueur sur sa liste ... alors, j'ai pas voté» (S. 270 f.).

Fabre tritt in der « Vie publique » mit der unwandelbaren Strenge des verantwortungsbewußten Gesellschaftskritikers allem in den Weg, was im öffentlichen Leben Kritik verdient. Er liebäugelt nicht, obwohl hin und wieder bei Fabre leicht sozialistische Neigungen zutage treten, mit der einen oder anderen Partei; denn sein Ziel ist, wie wir schon einmal kurz angedeutet haben, ein überparteiliches, nämlich mitzuhelfen, Frankreich vom Rand des Abgrundes zurückzureißen, und erforderte als solches absolute Objektivität. Kein Mißstand bleibt vor seinem Angriff verschont, wo immer er sich finde, ob bei den Opportunisten, Radikalen oder Konservativen, ob in Kirche, Presse, Finanz, Verwaltung, Justiz oder im Volke. Letzten Endes richtet sich der Stachel seiner Satire über alle Einzelkritik hinweg gegen das verlotterte demokratische System der dritten Republik. Zeitweise redet Fabre eine sehr scharfe Sprache: « C'est par l'éloquence qu'on règne en République. Sous ce régime, mieux vaut un fripon qui parle, qu'un honnête homme qui bégaye » (S. 172). « Une étiquette heureuse et sonore, il n'en faut pas davantage en France pour être élu » (S. 184). « En politique il n'y a pas de justice » (S. 169). « On gagne une moitié des électeurs par l'opinion qu'on arbore, l'autre moitié par les opinions que l'on a » (S. 245). Mit jenen dekadenten Skeptikern, die achselzuckend dem todgeweihten Frankreich gegenüberstanden und lächelnd ein « Enterrons-la, cette prostituée! », oder Renan's « La France se meurt; ne troublez pas son agonie! » nachsprachen, hat Fabre nichts gemein. In ihm wohnt ein sittlicher Ernst, der Wandel schaffen will; sein Pessimismus ist also nicht passiver, sondern aktiver Art und birgt in sich die Hoffnung auf Besserung. Diese Hoffnung findet ihre Hauptstütze an der jungen Generation. In « L'Argent » und « Le Bien d'autrui » sahen wir noch blasierte Dandies als Vertreter der Jugend; nun in der « Vie publique » sind die Jungen, Cécile Ferrier und André de Riols, gerade diejenigen, denen die Sympathien zufliegen. Diese Änderung in Fabres Stellung zur Jugend war vielleicht nicht zufällig. Um die Jahrhundertwende ging nämlich ein Geist der Erneuerung durch die gesamte französische Jugend, ganz gleich in welchem Lager sie stand. Sie wurde wieder fähig zu arbeiten, zu glauben und zu kämpfen. Das Natürliche wäre nun

freilich gewesen, wenn André de Riols als Aristokrat sich zur Action française bekannt hätte; Fabre aber, seinerseits ein Mann des Volkes, macht ihn zum Anhänger und Verfechter der sozialistischen Gedankenwelt. Am besten kommt der glühende Idealismus der Jungen in dem Zwiegespräch zwischen André und seinem Vater zur Geltung:

André: Nous avons d'autres croyances que les vôtres et nous nous sommes fait d'autres devoirs. Nous ne marchons pas les yeux fixés sur le passé: notre idéal est devant nous.

de Riols: Un idéal? Vous autres? Et que souhaitez-vous donc?

André: Le bonheur, un bonheur immédiat et tangible, pour nous et tous les hommes.

de Riols: Ah! le bonheur universel, le rêve des jeunes bourgeois socialistes! Mais le bonheur du peuple se fera à vos dépens, petits sots, qui travaillenz à démolir la maison qui vous abrite, vous et vos privilèges.

André: Nous le savons et nous ne nous en effrayons pas. Nous ne sommes plus égoïstes. (S. 237).

Noch einen anderen Idealisten hat der Autor in sein Stück eingeführt, einen aus der Volksmenge, Rajac. Blutend und mit zerrissenen Kleidern betritt er im 4. Akt Ferriers Amtszimmer, nachdem er eine Wahlurne tapfer gegen eine Anzahl von Angreifern verteidigt hat. « Venez me voir un de ces jours à la mairie », sagt Astraud, « vous serez récompensé de . . . » « Merci, citoyen, je ne veux rien . . . » antwortet Rajac. « Si j'ai fait le coup de poing, c'est pour mes idées » (S. 273).

Der sehr umfangreiche Stoff der « Vie publique » stellte Fabre vor eine schwierige Aufgabe. Ihre erfolgreiche Lösung setzte beim Dichter vor allem zwei Eigenschaften voraus, die Gabe mit geringem Aufwand plastische Figuren zu schaffen und die Fähigkeit mit personenreichen bewegten Szenen zurecht zu kommen. Fabre besitzt beide Eigenschaften. Die erste wurde bereits gewürdigt; daß Fabre auch über die zweite verfügt, zeigt die glänzend gelungene große Szene des 3. Aktes und der 4. Akt als Ganzes. In beiden Fällen arbeitet Fabre mit dem bewährten Mittel starker Stimmungskontrastierungen. Im 3. Akt unterbricht er das vorsichtige Vergleichsspiel der Politiker wirksam durch die erregten Zusammenstöße Ferriers mit Mme Errazura und Gerbier; im 4. Akt hält er durch den Wechsel von Hoffnung und Enttäuschung beim Einlaufen der einzelnen Teil-Wahlergebnisse die Spannung bis zum letzten Augenblick wach. Sehr geschickt versteht es auch Fabre zu Beginn des 4. Aufzugs den Zuschauer unmittelbar nach dem Hochgehen des Vorhangs in die aufgeregte Atmosphäre des Wahltags zu tauchen. Stadträte und Wähler drängen sich in bunter

Menge in Ferriers Wohnung. Durch das Getöse fliegen Fragen und Antworten hin und her. « Connaît-on les résultats du scrutin? — Non. Il manque ceux de quelques bureaux. — Combien de bureaux? — Une douzaine. — Treize. — Non, vingt. — Est-ce Maréchal qui tient la tête? — Non, c'est Ferrier.

Où sommes-nous? — Dans le cabinet du maire sans doute. Toutes les portes sont ouvertes en bas. Un tas de gens montaient. Je les ai suivis.

Gidon, où est M. Gidon?

On s'est fichu des coups, rue Thérèse. — Il y a des blessés? — Oui. Ils ont quarante mille voix . . . — Trente mille . . . Quarante . . . — Alors, ils sont élus. (S. 264 f.)

Rasch wechseln die Bilder. Bald führt der Autor ein paar Wähler in den Vordergrund, bald einige Stadträte, die erregt die Teilergebnisse zusammenrechnen. Solche Einzelbilder erhöhen die Realistik des Gesamteindrucks bedeutend.

Angesichts der schwer überblickbaren Menge von Personen und der Fülle von Tatsachen, die in einem Drama vom Stile der « Vie publique » dem Zuschauer vorgesetzt werden, liegt es sehr nahe, daß diesem die Wellen über dem Kopf zusammenschlagen, d. h. daß er bei der Mannigfaltigkeit des Gebotenen die Übersicht verliert. Diese Gefahr verstand Fabre nicht ganz zu bannen. Die Klarheit der Linienführung mußte naturgemäß unter dem reichen satirischen Beiwerk leiden. Eine gewisse Einschränkung in diesem Punkte hätte den künstlerischen Wert des Stückes zweifellos erhöht. Auch hätte dadurch wohl das schleppende Tempo der beiden ersten Akte eine Belebung erfahren. Auf die Minusseite der « Vie publique » ist auch das Liebesintermezzo zwischen Cécile Ferrier und André de Riols zu setzen, das wie ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack anmutet. Bei diesem kleinen Exkurs ins lyrischeGebiet zeigt sich, daß Fabre's männliche, unlyrische Schreibart den Forderungen, die Liebesszenen an den Dichter stellen, nicht gerecht wird.

Die Sprache hat im großen ganzen das vulgäre Gewand der « rosserie » abgeworfen und nähert sich der Sprache Augiers, ohne ihr indes an Vornehmheit und Geschmeidigkeit gleichzukommen. Stellenweise gelangt Fabre zu einer Gebundenheit der Ausdrucksform, wie er sie bisher noch nicht erreicht hat; dafür sprechen solch prägsame, leicht ins Ohr fallende Sätze wie « En politique tout arrive » (S. 229); « En politique il n'y a pas de justice » (S. 169); Andrés « Dans ma génération, nous sommes tous un peu anarchistes » (S. 165); « C'est par l'éloquence qu'on règne en République » (S. 172) und « Une étiquette heureuse et sonore, il n'en faut pas davantage en France pour être élu » (S. 184).

War die « Vie publique » ein Versuch und als solcher mit manchen Unebenheiten versehen, so bedeutet das nächste Drama des öffentlichen Lebens « Les Ventres dorés » die Erfüllung dessen, was in der « Vie publique » unerfüllt blieb.

Les Ventres dorés (1905)

Die « Ventres dorés » nehmen im Finanzdrama eine ähnliche Stellung ein wie die « Vie publique » im politischen Drama. Das zeigt eine kurze Betrachtung der Geschichte des französischen Finanzdramas.

Das französische Finanzstück ist wie das politische Drama eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Der 1709 erschienene « Turcaret », der diese Behauptung zu widerlegen scheint, ist gleichsam nur ein Vorspiel; denn der Steuerpächter, den Lesage in seiner Komödie dem Gespött preisgab, ist ja nur ein artverwandter Vorläufer des Finanzmenschen des 19. und 20. Jahrhunderts und mit diesem nicht ohne weiteres unter einen Begriff zu bringen. Der Stand der Bankiers und der « hommes d'affaires » ist erst eine Erscheinung des Direktoriums und der napoleonischen Herrschaft. In jene Zeit fallen auch die Anfänge des eigentlichen Finanzdramas; doch können diese den Federn zweit- und drittklassiger Literaten entstammenden Produkte hier unberücksichtigt bleiben. Erwähnung verdient hingegen trotz ihres geringen Kunstwertes eine « Les Actionnaires » betitelte Komödie von Scribe aus dem Jahre 1829, weil sie, wenngleich in kitschiger, singspielhafter Aufmachung ein kleines Sittenbild gibt, das für die Verhältnisse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die man manchmal das goldene Zeitalter der Finanz nennt, charakteristisch ist. Das Volk sah damals im Financier nur den Mehrer des allgemeinen Wohlstandes, der durch das Aktiensystem große industrielle Unternehmungen ermöglichte und durch die Verteilung von Dividenden jeden Aktionär an deren Erträgnissen teilhaben ließ. Das Vertrauen zu den vermeintlichen Wohltätern war so blind, daß Schwindler wie der Spekulant Piffart in dem Scribe'schen Stück leichtes Handwerk hatten. Piffart braucht nur ein phantastisches Unternehmen — die Bewässerung und Fruchtbarmachung einer Sandwüste mittels artesischer Brunnen — zu ersinnen, um sofort reißenden Absatz für seine Aktien zu finden, und als sich dieser Plan, wie vorauszusehen, als undurchführbar erweist, kostet es ihn wenig Mühe, die unverbesserlich leichtgläubigen Aktionäre in eine andere Spekulation zu locken. Was in den « Actionnaires » noch die Heiterkeit des Publikums erweckte, wird um die Mitte des Jahrhunderts in Balzacs « Mercadet » bitterer Ernst. Man lacht nicht mehr, wenn man Mercadet bei der Zerstörung des Kapitals seiner Gläubiger beobachtet, die

aus Geldgier und Dummheit immer wieder in seine Netze gehen. Das Spekulationsunwesen hatte mittlerweile so stark um sich gegriffen, daß es nicht verwunderlich ist, wenn sich fast alle namhaften sozialen Dramatiker seiner als Gegenstand der Kritik bemächtigten, man denke nur an « L'Honneur et l'Argent » und « La Bourse » von Ponsard, an Augiers « Ceinture dorée » und an Dumas' « Question d'Argent ». Freilich spielen alle diese Stücke, ähnlich wie die damaligen politischen Dramen, in Privatsalons und werden in ihrem Gange weniger durch Finanzgeschehnisse als durch die Schicksale zweier Liebenden geleitet. Die öffentliche Tätigkeit des Financiers zu dramatisieren, blieb wiederum der Zeit nach 1870 vorbehalten. Fabre's « Ventres dorés » nehmen unter den Finanzdramen insofern einen besonderen Platz ein, als hier nicht mehr das Wirken eines einzelnen Financiers geschildert wird, wie dies z. B. noch in Mirbeau's « Les Affaires sont les Affaires » der Fall ist, sondern das Leben einer der großen Finanzgesellschaften die um die Jahrhundertwende allerorts wie Pilze aus dem Boden schossen.

Dem Verständnis des Fabre'schen Stückes mag eine gedrängte Beschreibung der einschlägigen Zeitverhältnisse förderlich sein. Die Macht der Finanzgrößen, der « ventres dorés », wie sie Fabre mit einer dem 18. Jahrhundert entlehnten Bezeichnung nennt, hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts, von dem demokratischen Staatssystem begünstigt, eine letzte Steigerung erfahren und erstreckte sich um 1900 auf alle Gebiete des öffentlichen Lebens, auf Politik, Verwaltung, Justiz und Presse, die sie sämtlich durch groß angelegte Bestechungsfeldzüge in ihre Einflußsphäre gezogen hatten. Die Pariser Börse, der Treffpunkt der hohen Finanzwelt, wurde gleichsam das Herz Frankreichs, das den Pulsschlag der gesamten Nation bestimmte. Die überragende Gewalt der Financiers gründete sich vor allem auf die Unmenge der von ihnen ins Leben gerufenen Aktiengesellschaften, durch sie die das Vermögen des spekulationslustigen Volkes in ihre Hände brachten. Was sich in den Verwaltungsräten dieser Aktiengesellschaften zusammenfand, war nicht selten eine internationale, aus allen Lagern zusammengewürfelte Abenteurergemeinde, die sich mit dem Geld des französischen Volkes an Unternehmungen wagte, die sie kaum überschauen, geschweige denn zu einem glücklichen Abschluß führen konnte. So kam es, daß viele dieser Gesellschaften infolge der völligen Unerfahrenheit der Verantwortlichen nach einem kurzen Lebenslauf mit dem Bankrott und dem Ruin zahlreicher Familien endeten. Ihr Schicksal vollzog sich in der Regel auf folgende Weise: Um die Genehmigung des Staates für die Ausführung irgendeines großen Projektes zu erhalten, kaufte man zuerst Minister, Senatoren und Abgeordnete; dann „subventionierte" man eine Anzahl von

Zeitungen, damit sie für das neue Unternehmen Stimmung machten und Käufer von Aktien und Obligationen anwarben. Bevor also die eigentlichen Arbeiten in Angriff genommen wurden, war bereits ein beträchtlicher Teil des Aktienkapitals verausgabt. Als man schließlich an die Verwirklichung der Pläne ging, stieß man auf unvorhergesehene Schwierigkeiten, die eine Beendigung der Arbeiten mit den zur Verfügung stehenden Geldmitteln unmöglich machten. Man griff zu neuen Emissionen; als auch das durch diese eingebrachte Geld nicht ausreichte, mußte man wohl oder übel den Bankrott erklären, der Tausende von Aktionären um ihr mühsam erspartes kleines Vermögen brachte. Die Schuldigen kamen nur zu oft mit heiler Haut davon. Denn das übliche gerichtliche Nachspiel solcher Krache wurde häufig abgedrosselt, aus Furcht, es möchte manches über offizielle Persönlichkeiten der dritten Republik ans Licht zerren, was für das Ansehen des französischen Staates unliebsame Folgen gehabt hätte. Affären dieser Art standen in Frankreich zwischen 1880 und 1910 geradezu auf der Tagesordnung und Fabre hat, um diese Skandalatmosphäre spürbar zu machen, eine Reihe von Anspielungen auf fingierte Affären und Krache in sein Stück eingeflochten. Da hört man von den Bankrotten der Coulebra, der Mines du Radon, der Société des Etains, der Compagnie des Charbonnages du Nord, der Compagnie des Poudres, vom Zusammenbruch der Banque des Deux-Mondes und vom Prozeß der Messageries nouvelles (Bd. II, S. 105 f.) und man ist nach dem Gesagten zur Annahme berechtigt, daß Fabre für jeden dieser Skandale ein, wenn nicht mehrere Vorbilder in der Wirklichkeit hatte. Das wird ganz deutlich bei dem mehrmals erwähnten Coulebra-Skandal, der nichts weiter als eine Verkleidung des Panama-Kraches ist. Bekanntlich war Panama die größte der damaligen Affären, die das französische Volk um mehr als eine Milliarde Francs betrog und wegen der riesenhaften Mißstände, die sie in französischen Regierungskreisen vermuten ließ, Weltruf erlangte.

Die « Nouvelle-Afrique », die Aktiengesellschaft, deren Zusammenbruch Fabre in den « Ventres dorés » beschreibt, ist eines jener Unternehmen, die als Vorposten der seit den 80er Jahren mit neuem Eifer betriebenen kolonialen Expansion Frankreichs in fremden Erdteilen — hier Nordafrika (Mauritanien) — zivilisatorische Arbeiten auszuführen pflegten. Da die Anteilquote der Nouvelle-Afrique an den künftigen Gewinnsummen der von ihr angelegten Eisenbahnen und Häfen auf zwei Drittel lautet und da ihr außerdem vom mauritanischen Kaiser weite Landstriche zwecks Ausbeutung der Bodenschätze unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurden, bestehen berechtigte Hoffnungen auf einen großen finanziellen Erfolg, um so mehr, als man sogar von Goldfunden wissen will. Aber die Schwierigkeiten bleiben nicht aus. Zu Beginn des

Stückes steht die Nouvelle-Afrique schon nicht mehr auf sicheren Beinen. Gerüchte laufen um, daß sie nicht imstande sei, die Arbeiten planmäßig zu vollenden. Der Araber Négou-Abdou wiegelt die einheimische Bevölkerung zu einem Aufstand gegen die Eindringlinge auf und wird dabei insgeheim von Frankreich aus durch einige der Nouvelle-Afrique feindlich gesinnte Financiers unterstützt, denen die Unruhen in Mauritanien willkommene Gelegenheit bieten, in ihrer Presse gegen die Gesellschaft zu wirken. Eine Baisse der Nouvelle-Afrique-Papiere zeigt an, daß das Vertrauen des Publikums zu sinken beginnt. Die Administratoren wehren sich zuerst mit Dementis; als indes eine amtliche Bestätigung der Gerüchte vom Eingeborenenaufstand bei der Börse einläuft, wird die Lage bedenklich. Man hofft sich aber immer noch dadurch retten zu können, daß man die französische Regierung für ein bewaffnetes Einschreiten in Afrika gewinnt, die eigene Sache also zur Sache der Nation macht. Eine Gruppe von bestochenen Abgeordneten soll als Werkzeug der Nouvelle-Afrique in der nächsten Parlamentssitzung das Ministerium auffordern, sich zu den Vorfällen in Nordafrika zu erklären. Als jedoch die Gegner von diesem Plane Witterung erhalten, treiben sie die Baisse mit erhöhter Geschwindigkeit weiter, um die Nouvelle-Afrique noch vor der Interpellation zu erledigen. Angesichts des unmittelbar bevorstehenden Ruins gibt es nur noch einen Ausweg: den Börsenschwindel. Fieberhaft kauft man in letzter Stunde — mit dem Gelde der Aktionäre natürlich — die eigenen Aktien auf und erzeugt dadurch künstlich eine Hausse. Als indes der Antrag, von dem man sich die Rettung versprach, in der Kammer keinen Widerhall findet, ist das Schicksal der Nouvelle-Afrique besiegelt: sie muß den Bankrott erklären. Aber es dauert nicht lange, so sieht man sie von neuem unter Segel gehen. Die Masse der Aktionäre, die eben noch die Bankrotteure verwünschte, jubelt, ungewitzigt durch die erlittenen Verluste und von neuer Hoffnung auf Geldgewinn besessen, der mit frischem Anstrich versehenen Gesellschaft zu und beginnt das Einsatzspiel von vorne.

Das ist in kurzen Zügen die Handlung der « Ventres dorés ». Ihre treibende Kraft ist die persönliche Gegnerschaft der beiden Barone de Thau und d'Urth, des Leiters der Nouvelle-Afrique und des Hauptes ihrer Feinde.

De Thau ist einer der mächtigen Finanzfürsten vom Bau eines Rothschild, Reinach oder Herz, die seinerzeit als die Hauptrepräsentanten des demokratischen Geldadelstandes in Frankreich wie Monarchen Hof hielten und die eigentlichen Beherrscher des Landes waren. Man nennt ihn nicht umsonst den « grand baron » (S. 123). Im Empfangssalon seines Schlosses Bellevue nimmt er mit der Herablassung eines großen Machthabers die Huldigungen einer

hohen internationalen Gesellschaft entgegen, in der man u. a. Deutsche, Engländer, Araber, den Präsidenten des französischen Ministerrats Lormier und den Abgeordneten Grimblot gewahrt. Seine Gewalt ist so groß, daß er den ihn umbuhlenden König von Kärnten, der bei Fabre für einen jener Balkanfürsten steht, die damals von den großen Financiers des Westens abhängig waren, vom Thron stürzen könnte. De Thau bewegt sich in diesem Milieu als Weltmann vom Scheitel bis zur Sohle, sprachgewandt, gewinnend in seinen Umgangsformen. Wie seine Erscheinung, so ist auch sein Ruf untadelig. « Il est depuis vingt ans dans les affaires: il n'a pas eu un procès scandaleux», rühmt man ihn; «c'est un grand financier et c'est aussi un honnête homme » (S. 9). Eine Kluft trennt ihn von dem Typ des kleinen, schmutzigen Geschäftemachers, wie ihn ein Mercadet ein halbes Jahrhundert früher verkörperte. Selbst Isidore Lechat in Mirbeau's « Les Affaires sont les Affaires » (1903), wirkt neben ihm trotz seines ungeheuren Machtbereiches nur wie ein vulgärer Emporkömmling. Vom Parvenü hat de Thau nichts mehr; er verfügt nicht nur über Reichtümer und Macht, sondern auch über die Bildung, die jenem völlig gefehlt hatte: er steht auf der letzten Sprosse der Leiter, die der Financier seit Mercadets Tagen erklomm. Durch alle seine Finanzaktionen geht ein Zug von Größe. Wenn er ein Unternehmen von der Art der Nouvelle-Afrique ins Leben ruft, dann nicht nur dem Geldgewinn zuliebe, sondern auch, weil ihm solche Unternehmen Lebensinhalt sind und weil er sich von ihnen Ruhm verspricht. An seinem Werk hängt seine Ehre und um ihretwillen ist er auch bereit, sich strafbarer Handlungen wie des erwähnten Ankaufs der eigenen Aktien schuldig zu machen und mit seiner Person dafür einzusetzen. « La police correctionnelle? . . . C'est l'honneur de notre métier, cela », sagt er zu dem « administrateur-délégué » Vernières, « Oui, je risque la prison, mais, pour sauver des millions qu'on a confiés » (S. 71), und als im 4. Akt eine Gefängnisstrafe greifbar nahe ist, äußert er den Administratoren gegenüber mit herrenmäßigem Stolz: « Je couvre tous vos actes. C'est moi qui en réponds » (S. 107).

Ist de Thau der in der Gesellschaft umworbene mächtige Mann der hohen Finanz, so ist sein Gegner d'Urth ein heruntergekommener Abenteurer, bei dessen Erscheinen man sich bedeutungsvoll mit den Ellenbogen anstößt, der zwar wie de Thau das Adelsprädikat erworben hat, in Gesinnung und Gebaren aber ein Plebejer geblieben ist. Man weiß nicht viel über sein dunkles Vorleben und seine Lebensgeschichte wird in den verschiedensten Fassungen erzählt, die kaum in einem Punkte übereinstimmen; nur so viel kann man ihnen mit Sicherheit entnehmen, daß Glück und Unglück, gesellschaftliche Anerkennung und Ächtung im Leben dieses Freibeuters in regem Wechsel standen. Mit de Thau hat er nur einen

Zug gemein, die Genialität in Geldgeschäften, und eben weil de Thau in ihm das Finanzgenie erkannte und insgeheim aus ihm ein williges Werkzeug seiner selbst zu machen hoffte, klaubte er ihn eines Tages vom Pariser Pflaster auf, als er sich wieder einmal verwahrlost zwischen verdächtigen Geschäften und dem Polizeigericht umhertrieb. Aber den ehrgeizigen d'Urth duldete es auf die Dauer nicht im Schatten seines Gönners, besonders als er dessen heimliche Absicht durchschaute; sobald er wieder die lahmen Flügel regen konnte, machte er sich frei und wurde aus de Thaus Verbündetem sein schärfster Rivale. In Frankreich, Belgien und Kärnten führte er erbitterte Intrigenkriege gegen ihn, mußte aber jedesmal dem großen Widersacher den Vortritt lassen. Seltsamerweise verhinderten diese Zweikämpfe nicht, daß man sich von Zeit zu Zeit zwischen zwei Feindschaften die Freundeshand reichte, wenn dies gerade beiden Teilen förderlich war.

Als der Baron de Thau dem von schweren Geldsorgen geplagten d'Urth eine Beteiligung an der Nouvelle-Afrique abschlägt, obwohl ihm dieser dank weiter Verbindungen in Mauritanien sehr behilflich sein könnte, bricht der Streit, der gerade wieder einmal beigelegt war, von neuem aus und d'Urth deutet mit dem auf de Thau gemünzten « C'est le Fouquet à Vaux » (S. 31) an, daß er diesmal den verhaßten Gegner, der ihm bei allen Geschäften im Wege steht, endgültig beseitigen will. Kein Mittel ist ihm zu gemein, das ihm hilft die Nouvelle-Afrique auffliegen zu lassen. Nach den üblichen Quertreibereien in der Presse kauft er die aufständischen Araber zu einem Überfall auf die Arbeiter der Nouvelle-Afrique, ja er ist niedrig genug gesinnt, auf de Thau einen Anschlag machen zu lassen, als jener sich vorübergehend in Mauritanien aufhält. Nach der Pleite der Gesellschaft glaubt er den Rivalen endlich in der Schlinge zu haben; denn ein Abgeordneter hat sich ihm bereit erklärt, gegen ein entsprechendes Handgeld Enthüllungen über die Bestechungsmanöver der Nouvelle-Afrique in der Kammer zu machen, die de Thau zwingen würden, schleunigst außer Landes zu gehen. Aber de Thau soll nicht nur das Feld räumen, sondern auch Federn lassen: d'Urth will die günstige Gelegenheit, auf dem Wege einer Erpressung wieder in geordnete Vermögensverhältnisse zu kommen, nicht ungenützt verstreichen lassen.

d'Urth: Tel journal pourrait faire telles révélations qui vous contraindraient à vous expatrier sur l'heure . . .

de Thau: J'entends, Mais, mon bon ami, savez-vous comment s'appelle votre procédé?

d'Urth: Oh! mon cher! appelez-le du nom qu'il vous plaira. Les mots ne m'effrayent pas. Je suis décidé à tout pour rentrer dans mes fonds. (S. 120).

Allerdings ist es nicht Egoismus allein, was ihn zu dem rücksichtslosen Vorgehen gegen den ehemaligen Freund treibt; im Vorgefühl des sicheren Sieges offenbart er seine tieferen Beweggründe: « Je te hais. Et ce n'est pas seulement le financier, le concurrent que je veux écraser, c'est l'homme qui m'a blessé dans mon orgueil, qui a fait de moi un être ridicule, un objet de dérision, la fable de toutes les bourses. Tu as été l'amant de ma femme » (S. 123).

Wie immer, wenn sich die beiden ins Gehege kamen, ist auch diesmal de Thau der Überlegene, der die Ausfälle des anderen pariert und im Gegenstoß Sieger bleibt. Papiere sind in seinen Besitz gelangt, die d'Urth der hochverräterischen Zusammenarbeit mit den aufständischen Arabern in Mauritanien gegen französische Arbeiter und Soladten bezichtigen. D'Urth, der eben noch triumphierte, ist wie vom Blitze getroffen und der Diplomat de Thau handelt getreu seinem Worte « La rancune est un sentiment de luxe qui occupe les gens inoccupés » (S. 28) und nützt die Fassungslosigkeit seines Gegners geschickt dazu aus, ihm wieder einmal die Hand zur Versöhnung hinzustrecken. Gemeinsam wollen sie nun die Nouvelle-Afrique wieder flott machen. Das Ende ist also wieder einmal bittere Ironie.

Wie jeder Krieg, so fordert auch der Finanzkrieg, den die beiden Barone führen, seine Opfer. Unter diesen Opfern rückt Fabre den « administrateur-délégué » der Nouvelle-Afrique, Vernières, als den menschlich ergreifendsten Fall gesondert in den Vordergrund. Bei oberflächlicher Betrachtung mag es beinahe scheinen, als sei Vernières die Hauptfigur des Stückes; denn er ist nicht nur eine der wichtigsten Gestalten unter den Financiers, sondern gleichzeitig auch Träger eines Charakter- und Familiendramas, das Fabre in sein Werk eingeschoben hat, um den etwas spröden Stoff zu vermenschlichen, und steht als solcher mehrmals im Mittelpunkt des Interesses. An Vernières entwickelt Fabre erneut das Geschick des ehrenhaften Mannes im öffentlichen Leben; nur wendet er es diesmal nicht ins Ironische wie beim Ferrier der « Vie publique », sondern ins Tragische. Wie Ferrier kämpft auch Vernières mit aller Kraft gegen den verderblichen Einfluß des Milieus, in dem er sich befindet, aber auch er wird vom Getriebe erfaßt, mit dem Unterschiede allerdings, daß er, während jener an seiner Ehre beschädigt davonkommt, vollkommen zermalmt wird: der charakterliche Zusammenbruch hat bei ihm auch den seelischen und schließlich sogar den Tod im Gefolge und damit wird auch das Glück seiner Familie zerstört. Dem Autor ist es dabei darum zu tun, zu zeigen, wie schwierig es selbst für die Anständigsten ist, sich im Finanzleben der demoralisierenden Wirkung ihrer Umgebung zu erwehren. Wider seinen Willen, nur dem Drängen seiner gefallsüchtigen und verschwendungslustigen Frau nachgebend, ist Vernières von der

Politik in das ertragreichere Gebiet der Finanz übergesiedelt. Im Finanzleben freilich, wo Charakterlosigkeit geradezu Voraussetzung für den Erfolg ist, steht dieser rechtschaffene Mann von vornherein auf verlorenem Posten; « il manque de souplesse d'échine » (S. 14), sagt seine Frau von ihm. Überdies gesellt sich zu seiner Ehrbarkeit ein gut Stück Harmlosigkeit. Wie wenig er vom Handwerk seiner Kollegen versteht und wie ungeeignet er ist, es zu erlernen, erweist sich vor allem, als der Ausschuß des Verwaltungsrates die Maßnahmen erörtert, die zur Abwehr gegen d'Urths Winkelzüge ergriffen werden sollen, und dabei den Plan erwägt, sich die Fürsprache mehrerer Parlamentarier für ein Eingreifen der Regierung in Mauritanien zu sichern.

Chauvelot: Il conviendrait d'organiser une petite enquête sur chacun de ces messieurs.

Vernières: A quoi bon?

Chauvelot: Pour savoir comment on peut . . . les . . . intéresser à l'affaire.

Vernières: Qu'entendez-vous par là?

Chauvelot: Dame! . . . Ce que vous entendez vous-même . . .

Vernières: Ah! Chauvelot . . . vraiment . . . pas ça! (S. 54).

« Allons donc! » sagt er ein andermal voll Optimismus. « Ce pays n'est pas comme une caverne! Nos actionnaires ne sont pas des coquins. Les journaux ne vivent pas de maltôte. Et quant à la Chambre, il ne faut pas créer une légende. Je sais ce qui se passe. J'y ai été. Elle n'est pas peuplée de malhonnêtes gens » (S. 55). Fabre will mit diesen Worten Vernières' die Tragweite seiner sozialen Satire etwas mildern. Zwischen ihm und seinen Kollegen, denen die von ihm wiederholt vorgebrachten Bedenken moralischer Färbung in Finanzhändeln etwas Unverständliches sind, besteht eine Kluft, die unüberbrückbar erscheint. Das zeigt der 2. Akt in fast allen seinen Phasen. Maßnahmen, die jenen Selbstverständlichkeiten waren — wie die Verwendung einer Million Francs aus dem Aktienkapital für die Gewinnung von Zeitungen, Banken, Financiers und Wissenschaftlern, und für den Bau eines Verwaltungsgebäudes — werden von Vernières nachträglich als Vergehen wider die Rechte und Pflichten einer Aktiengesellschaft verurteilt. Weiterhin widersetzt er sich selbstverständlich der obenerwähnten Bestechungsaktion unter den Abgeordneten, ja er weist es sogar von der Hand, die Angriffe des Gegners durch Leugnen und gegenteilige Behauptungen abzutöten. Kurz, sein Verhalten ist so, daß er ständig entweder heller Entrüstung oder verständnislosem Kopfschütteln begegnet. Indes, Vernières vermag dem Ansturm der anderen auf die Dauer doch nicht standzuhalten. Als Telegramme aus Mauritanien eintreffen, die das Gerücht vom Überfall Einheimischer auf die Eisenbahnlinie bestätigen, wird Vernières' Wider-

stand merklich schwächer und de Thau schreitet Ende des 2. Aktes in richtiger Erkenntnis der Unentschiedenheit Vernières' kurzweg zur Eröffnung der Gegenoffensive über ihn hinweg. — Der 3. Akt bringt Vernières' Fall. Die Nouvelle-Afrique steht unmittelbar vor dem Zusammenbruch. Das letzte Rettungsmanöver, der Ankauf der eigenen Aktien, den de Thau in Brüssel einleiten ließ, wurde von Vernières, dem erneut das Gewissen schlug, durch telegraphischen Abruf im Keime erstickt. Nun machen der Baron und Vernières' Bruder, der als Bankier sein Kapital einem der Unternehmer der Nouvelle-Afrique zur Verfügung gestellt hat und dessen Schicksal deshalb mit dem der Gesellschaft unlöslich verbunden ist, einen letzten verzweifelten Versuch, Vernières die Zustimmung zur Börsengaunerei abzudrängen. Vernières verteidigt sich so gut er kann, indem er betont, daß man das einem anvertraute Geld nicht aufs Spiel setzen dürfe. Aber das « La baisse s'arrêtera fatalement » (S. 69), mit dem er den Gedanken an den unvermeidlichen Untergang der Nouvelle-Afrique zu bannen sucht, verrät, daß er sich nicht mehr hinaussieht und daß er seine Stellung nicht mehr lange halten wird. Tatsächlich gibt er sich bald darauf geschlagen. Er sagt zwar nicht Ja, aber er sagt auch nicht Nein, und eine unbestimmte halb zustimmende Geste wird von de Thau rasch als Beipflichtung ausgelegt. Um eine Rechtfertigung seines Umschwenkens läßt ihn die Gemeinheit der Gegner, die auf der Börse die Falschmeldung vom angeblichen Tode de Thau's in Umlauf setzen, und dadurch eine panikhafte Baisse heraufbeschwören, nicht lange verlegen sein. « Les gredins! » ruft er aus. « Contre eux, vous avez raison, tout est permis » (S. 77). Und beim Aktschluß stimmt er ebenso fieberhaft wie die übrigen Administratoren in den erlösenden « Achetez! Achetez! » - Schrei ein, mit dem de Thau durch den Fernsprecher den Befehl zum Ankauf der eigenen Papiere auf die Börse schickt. — Im nächsten Akt erscheint Vernières als gebrochener Mann. Der Börsenschwindel hat den Zusammenbruch der Nouvelle-Afrique nicht aufhalten können und Vernières, der unbescholtene Vernières, sieht dem Polizeigericht entgegen. Schon zog er den Selbstmord in Erwägung, aber sein Verantwortungsbewußtsein erinnerte ihn, daß er den Aktionären und Obligationsinhabern gegenüber noch Pflichten zu erfüllen habe. In einem erschütternden Geständnis klagt er sich vor seiner Frau, von der inzwischen unter dem Druck der Sorge um ihren Mann die Verschwendungssucht gefallen ist und die nun als Bereuende und Geläuterte erscheint, als Mitschuldigen an dem Ruin so vieler Familien an und als pflichtvergessenen Vater, der mit seiner Ehre auch die seiner Kinder befleckt und dadurch ihre Zukunft gefährdet habe. Sein Schuldbewußtsein läßt den Entschluß in ihm reifen, aus eigenen Mitteln den Aktionären ihr Geld zurückzuerstatten, und seine Kollegen zu

zwingen, das Gleiche zu tun. Letzteres ruft eine erregte Auseinandersetzung im Verwaltungsrat hervor. Vernières weiß im Geldschrank der Gesellschaft Dokumente eingeschlossen, die die Nouvelle-Afrique-Administratoren der Bestechung von Parlamentsmitgliedern zeihen, und weigert sich nun, da jeden Augenblick mit einer polizeilichen Haussuchung zu rechnen ist, diesen Schrank zu öffnen, wenn sie sich nicht alle schriftlich zur Rückzahlung der veruntreuten Summen verpflichten, wie er dies bereits in einem Brief getan hat. Die Spannung steigt auf den Siedepunkt, als man von den Fenstern aus den Polizeikommissär kommen sieht, der die Räume durchforschen soll. Da bricht Vernières unter der furchtbaren Aufregung plötzlich tot zusammen und seine Kollegen scheuen sich nicht, dem Toten besagten Brief rasch in die Tasche zu schieben, so daß es den Anschein erweckt, als habe Vernières sich selbst die alleinige Schuld an der Katastrophe beigemessen.

Neben die drei Hauptgestalten de Thau, d'Urth und Vernières hat Fabre eine Reihe weiterer Financiertypen gestellt, die, mit diesen drei zusammengeschaut, ein Abbild der französischen Finanzwelt um die Jahrhundertwende ergeben. Der 70jährige Chauvelot, die rechte Hand de Thau's, ist der alte Praktiker der Finanz, eine Parallelfigur zum Astraud der « Vie publique ». In unzähligen Geschäften hat er sich, man möchte fast sagen eine Virtuosität in seinem Fache erworben, die ihn über sämtliche erlaubten und unerlaubten Mätzchen des Börsenlebens verfügen läßt. Sein Gesicht hat im Laufe der Zeit, wie Fabre spöttisch bemerkt, den Ausdruck eines Raubvogels angenommen. In zwanzig großen Krachen abgebrüht, bewahrt er auch in den kritischsten Augenblicken eine unerschütterliche Ruhe; so kostet ihn die Erkenntnis der Unabwendbarkeit der Pleite nur die gleichmütige Feststellung des Routiniers: « Dans deux heures, à la clôture de la Bourse, notre sort sera réglé » (S. 60). Daß er einst in die berühmte Coulebra-Affäre verwickelt war, ist geradezu sein Stolz und er kann nicht oft genug auf diese Affäre gleichsam als auf ein Meisterstück seines Standes hinweisen. Ein anderer Administrator ist Carrier, der aus der Presse kommt, wo er zuerst die Nouvelle-Afrique mit Schmutz bewarf, um später, als er von ihr gewonnen war, für sie das Blaue vom Himmel herunterzulügen, von leicht reizbarem Temperament und geräuschvollem, gewöhnlichem Gebaren, am Ende des 4. Aktes von abstoßender Gemeinheit gegenüber Vernières' Leiche, der er noch eine Schußwunde beibringen will, damit die Öffentlichkeit an Selbstmord glaube, ein Gestalt, die mit ihrem kaum überbietbaren Zynismus noch vollkommen dem « genre rosse » — und zwar dessen krassesten Erzeugnissen — zugehört. D'Angerville und Klobb sind charakteristische Erscheinungen aus der Finanzwelt der Zeit, in der das Stück spielt: D'Angerville der Adelige, der sich in

Finanzgeschäfte stürzt, um seine leere Kasse wieder aufzufüllen, und sich mit der Unerfahrenheit und Aufgeregtheit des Dilettanten zwischen den Financiers vom Fach bewegt; Klobb, der internationale Jude, der die Beziehungen zum Ausland aufrechterhält und von dem man im übrigen nicht recht weiß, welches Instrument er im Orchester der Financiers dieses Stückes spielen soll. Brianne ist, da ohne persönliche Note, die blasseste Gestalt unter den Administratoren.

In ihrer Gesamtheit, als die moderne Finanz, sind diese « ventres dorés », die Fabre hier in einigen kennzeichnenden Typen festgehalten hat, ein riesiges Ungeheuer inmitten der französischen Gesellschaft. Gegen dieses Ungeheuer richtet Fabre seine soziale Kritik; denn wie von den gewissenlosen Politikern der « Vie publique » droht auch von den « ventres dorés » der französischen Nation Lebensgefahr und diese Gefahr ist bei letzteren umso größer, als ihnen Frankreich nichts bedeutet. « Les affaires n'ont pas de patrie », sagt einer von ihnen, « Notre maître à tous l'a dit: ‚Il n'y a qu'un or' » (S. 27). In ganz Europa sind sie daheim, über die Grenzen Frankreichs hinaus laufen ihre Verbindungsfäden zu internationalen Banken wie der Anglo-Belge oder der Anglo-Américaine; in aller Herren Länder sind sie an Geschäften beteiligt. « Nous sommes ensemble dans les mines des Carpathes, les aciéries de la Moselle, les fournitures de l'armée albanaise ». (S. 27) sagt de Thau beispielsweise zu d'Urth. Fabre deutet die Internationalität seiner Financiers schon äußerlich dadurch an, daß er d'Urth und Klobb deutsche Vornamen (Otto und Hermann) gibt und sie einmal einen Augenblick deutsch reden läßt. Die Juden bilden naturgemäß einen wesentlichen Bestandteil dieser Kaste; neben Klobb erwähnt Fabre noch den mächtigen Lévy-Schleim und den Kulissenmakler Salomon.

Diese « ventres dorés » haben ihre besondere Lebensmoral. Vernières bemüht sich vergebens, ihr einen Namen zu geben. « Ils ont une longue habitude de ces sortes d'affaires, une habitude qui me manque. Et puis, ils ont une mentalité spéciale, et même une moralité spéciale. Je ne sais comment les définir exactement. Ce sont . . . ce sont . . . » « Ne cherche pas », antwortet sein Bruder, « Ce sont des financiers » (S. 19). Vernières ist harmlos genug, Ehrenmänner unter ihnen zu vermuten. « Mais enfin », sagt er im Verwaltungsrat, « si nous sommes d'honnêtes gens . . . » « Nous sommes des financiers » schneidet ihm hier Chauvelot die Rede ab, « nous agissons en financiers, suivant les plus étroites règles de la morale financière » (S. 55). Der oberste Satz ihrer Moral lautet etwa: Die Geschäfte sind die Ehre des Financiers, um ihretwillen ist alles erlaubt. Bei aller Gemeinheit, die dieser Satz zum Ausdruck bringt, birgt er doch einen Schimmer von etwas, was man

Größe nennen möchte. Denn nicht aus reiner Geldgier schwindeln und betrügen sie, sondern weil an den Geschäften ihr ganzes Wesen hängt. Brechen ihre Geschäfte zusammen, so brechen sie oft mit ihnen zusammen und dieser Niederbruch entbehrt nicht einer gewissen Tragik. D'Angerville kommt nach der Pleite der Nouvelle-Afrique wie zufällig in einem Autounfall ums Leben und Klobb geht seelisch völlig gebrochen dem Tode entgegen.

Freilich entschuldigt diese Hingabe nicht ihre gewissenlose Handlungsweise. Mit bewundernswerter Sorgfalt hat sich der Dichter mit den Machenschaften der Financiers vertraut gemacht, um seinem Publikum einen Begriff von ihrem Treiben geben zu können. Er weiß um den hinterhältigen Lügenkrieg, den sie in einer bezahlten Presse gegeneinander führen, um die inhaltslosen Versprechungen, mit denen sie die einfältige Masse der Aktionäre einfangen, um das verantwortungslose Börsenspiel, das sie mit den Ersparnissen der kleinen Leute treiben und um die Bestechungen, mit denen sie sich Volksvertreter, Wissenschaftler und Journalisten gefügig machen. Einer der Aktionäre hat erkannt, woran er ist: « ... jeux à la Bourse, spéculations, achats de conscience, corruption de députés ... gabegies, malversations ... » (S. 137 f.). Mitleidlos treiben diese « ventres dorés » viele Familien in den Ruin und denken auch nicht eine Sekunde daran, für die Ruinierten einen Finger zu rühren. Bezeichnend hierfür sind Chauvelots Worte: « La Compagnie est en faillite. C'est bien. Il s'agit maintenant de sauver les administrateurs » (S. 116). Wessen diese Menschen fähig sind, zeigt am besten ihr Verhalten gegenüber dem Leichnam Vernières' und die Art, wie sie den schuldlosen Toten vor der Öffentlichkeit zum Südenbock des Bankrotts machen, und schließlich auch die Gleichgültigkeit, mit der sie französische Soldaten in einen Krieg gegen die rebellierenden Araber für ihre private Sache bluten sehen würden.

Die bunte Menge der Aktionäre und Obligationsbesitzer ist neben den beiden Baronen und Vernières gleichsam die vierte Hauptperson des Stückes. Daß das Volk hier nicht mehr bloße Staffage ist, sondern selbst in die Geschehnisse des Dramas eingreift, ist etwas Neues auf der französischen Bühne, und es ist hier der Ort, kurz auf die Rolle einzugehen, die die Volksmenge im französischen Theater der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte. Augier und Dumas fils beschränkten sich bekanntlich auf das häusliche Milieu und es versteht sich so von selbst, daß die lärmende Menge der Straße in ihren Dramen fehlt. Man muß in der französischen Bühnengeschichte bis zu der Zeit fortschreiten, wo die Demokratie wieder französische Staatsform geworden ist, wo also die Volksmasse eine Rolle im Leben der Nation zu spielen beginnt, um dieser Masse auch im Drama zu begegnen. Sardou macht als

erster den Versuch, die Menge auf der Bühne darzustellen; aber sie ist bei ihm nur Schaustück, ungefähr so, wie eine schöne Kulisse, die zur Farbigkeit des Gesamteindrucks beiträgt. Bei Fabre ist das anders. Inzwischen ist allerdings rund ein Menschenalter dahingegangen; der Deutsche Gerhart Hauptmann und der Norweger Björnson sind u. a. über die französische Bühne gegangen und haben den Franzosen Arbeitermassen im Schauspiel vorgeführt. Für Fabre's Drama des öffentlichen Lebens ist die Volksmenge geradezu etwas Unentbehrliches. Schon im 4. Akt der « Vie publique » sah man Volk auftreten; aber Fabre stellte es damals noch nicht als eine Einheit dar, die ihr Wort im Stücke mitredet, sondern er gab nur da und dort Teilskizzen aus der Wählermasse, die zum Rahmenwerk des Dramas gehörten. Nun aber, in den « Ventres dorés », flutet die Masse der Aktionäre als ein Ganzes über die Szene, das sein eigenes Leben, seine eigene Psyche hat. — Beunruhigt durch die plötzliche Baisse und durch die Gerüchte vom Tode de Thau's dringen die Leute im 3. Akt in das Verwaltungsgebäude der Nouvelle-Afrique ein. Aufgeregt fragen und schreien sie hin und her.

Tous: Le baron de Thau? Où est M. le baron de Thau?
Klobb: Il va revenir.
Le curé: On dit qu'il est mort! . . .
Le caissier: Qu'il s'est suicidé!
Klobb: Ils en ont menti!
La petite dame: Regardez ce journal . . . Lisez!
Klobb: C'est un mensonge . . .
Le commerçant: Pourquoi n'est-il pas là? . . . (S. 81 f.).

Aus der bunten Menge heben sich einzelne Gestalten ab, die den verschiedensten Schichten entnommen sind und die im Verein symbolisch sind für das gesamte einfache Volk. Da ist die kleine Dame, die treuherzig meint: « J'ai apporté mon argent pour qu'on découvre des mines d'or » (S. 82), der Kaufmann, für den der Bankrott der Nouvelle-Afrique den geschäftlichen Untergang bedeutet, der Pfarrer, der seiner Gemeinde empfohlen hat, Nouvelle-Afrique-Papiere zu kaufen, der Aktionär, der hereinstürzt und seinem Zorn über die Administratoren in wütenden Vorwürfen Luft macht; da sind ferner noch, wohl die bestgelungenen Figuren, die Bäuerin, für die Zeitungsnachrichten Evangelium sind, und der leichtgläubige Mann, der trotz dauernder Verluste immer wieder in die Falle geht, der eben noch sagt: « Non, vrai, j'ai trop de déveine, ces choses-là n'arrivent qu'à moi », aber gleich darauf mit ungebrochenem Optimismus hinzusetzt: « Heureusement j'ai entendu parler, ces jours derniers, d'une grosse affaire rémunératrice et sans risques cette fois! » (S. 85). Kritiklos, blindlings schönen Versprechungen vertrauend, ohne den Sachverhalt zu prüfen, legen

alle diese Menschen ihr kleines, sauer verdientes Vermögen in die Hände einiger Financiers, weil sie, vom Geldfieber ihrer Zeit angesteckt, ohne Müh' und Arbeit zu Geld kommen zu können glauben. Charakteristisch für ihre Verständnislosigkeit ist die Szene, in welcher der totgeglaubte de Thau von der Börse zurückkommt und die Hausse verkündet. Niemand in der Masse ahnt, daß man sie mit einem beliebten Börsentrick hinters Licht führt. In einem Freudentaumel, der in seiner Einfalt etwas Tragisches an sich hat, küssen sie dem Baron die Hände.

Tous: Sauvés! — Par lui! — Le brave homme! — Ah! Monsieur!
Le commerçant: Mon argent! Je rattrape mon argent!
Le curé: Comme ils vont être heureux là-bas!
Le caissier: Je suis sauvé! . . . Si vous saviez!
La vieille dame; qui continue à pleurer, mais de joie:
Ah! mes filles, mon Dieu, mes petites!
L'homme crédule: Je vous le disais bien . . . j'en étais sûr.
La paysanne, ahurie: Ben quoi? On est encore riche, alors?
(S. 86 f.)

Und sie haben nichts Eiligeres zu tun, als zum Ankauf neuer Nouvelle-Afrique-Werte fortzulaufen.

Im zweiten Bild des 5. Aktes erfährt die Wirkung der Massenszenen noch eine beträchtliche Steigerung. Schon bevor sich der Vorhang hebt, hört man von der Bühne hundertfältiges Stimmengewirr. Als er in die Höhe geht, sieht man in einen mit Menschen überfüllten Saal, in dem die letzte Vollversammlung der bankrotten Nouvelle-Afrique stattfindet. Als die Administratoren den Saal betreten, umbranden sie Rufe wie « Bandits! — Voleurs! — Escrocs! — A la Seine! — En prison! — Hou! Hou! » (S. 127). Man merkt, Fabre wohnte selbst solchen Versammlungen bei und beobachtete das Wogen der erregten Menge, das Schreien und Pfeifen, die Sprechchöre, und lernte dabei, daß sich hinter dem lauten Äußeren dieser Menge ein schwaches Wesen verbirgt und daß es nur einer gewissen Geschicklichkeit bedarf, dieses wilde Tier zu zähmen. Deshalb gelingt ihm auch in dieser Schlußszene des Stückes ein Bild von bemerkenswerter Echtheit. Anfangs wollen die Leute die Administratoren überhaupt nicht zu Wort kommen lassen; als sie aber de Thau's verfängliche Ankündigung: « Nous vous apportons de l'argent » (S. 128), vernehmen, werden sie aufmerksam und lauschen mit wachsendem Interesse seinen Ausführungen über die geplante Wiederbelebung des verkrachten Unternehmens. Zwar sind sie zuerst entrüstet über die Bedingungen der Administratoren, die sich im Falle einer Neugründung der Gesellschaft bereit erklären, die alten Obligationen zu einem Drittel ihres ursprünglichen Wertes zu übernehmen und den Aktionären für drei Aktien der alten Gesellschaft eine der neuen zu geben; aber de Thau ver-

steht es, mit der erregten Masse umzugehen. Mit überlegener Meisterschaft reißt er die Stimmung zugunsten der Nouvelle-Afrique herum und weder Mme Vernières, die in der Versammlung erscheint und Anklage gegen die Administratoren erhebt, noch der erste Aktionär, der solange warnt, bis man ihn hinauswirft, können die von neuem betörte Menge zur Besinnung bringen. Die Satire erreicht ihren Gipfel, als der zweite Aktionär das Wort zu folgenden Ausführungen ergreift: « Nous avons trouvé entre nous quarante millions environ. Je ne voterai la proposition que nous soumet M. de Thau qu'à une condition: c'est qu'on prendra ces quarante millions; c'est que nous, les actionnaires de l'ancienne Société, nous serons admis de préférence à tous autres prêteurs à donner notre argent » (S. 136). Am Ende der Szene stimmt die gleiche Menge, die am Anfang johlte und pfiff, begeistert in den von de Thau ausgebrachten Hochruf ein: « Vive la Nouvelle-Afrique! » (S. 140). Seitdem Balzacs Mercadet seine Gläubiger immer wieder hinters Licht führte, dadurch, daß er sie, in richtiger Erkenntnis ihrer Geldgier, beim Zusammenbruch eines Geschäftes jeweils in ein neues lockte, hat sich also der Mann aus dem Volke, der mühelos durch Spekulationen seinen Besitz vermehren will, nicht gewandelt.

Wie in die « Vie publique » hat Fabre auch in die « Ventres dorés » eine Anzahl von Nebenfiguren einbezogen, um die Realistik des Gesamtbildes zu erhöhen. Zu diesen gehören Robert Vernières, einer von den Bankbesitzern, die beim Versinken eines Unternehmens von den Ausmaßen der Nouvelle-Afrique spurlos in der Tiefe verschwinden; Veurettes, Mitglied der Akademie, der, von der Gesellschaft heimlich bezahlt, das Ansehen der Wissenschaft in ihren Dienst stellt, Werbevorträge für sie hält und eine Flugschrift « Une entreprise nationale » herausgibt, in der er die Aktionäre auffordert, unbekümmert um die Zeitungsgerüchte weitere Werte zu zeichnen; der Abgeordnete Grimblot, dessen « Pourrais-je aller vous dire bonjour un de ces matins? » (S. 24), das er de Thau zuflüstert, Bände spricht; der Ingenieur Lelierre, der kaltblütig Feuer in die Baracke des mauritanischen Beauftragten d'Urths legen und dessen Papiere dabei stehlen läßt; zwei der Angestellten der Nouvelle-Afrique: Chavard, eine Balzac'sche Gestalt, der Beamte der „guten alten Zeit", der mit rührender Gewissenhaftigkeit seinen Dienst versieht und der nur einmal, am Begräbnistage seiner Frau, zu spät ins Büro kam, und der junge Rando, der die Beamtentugenden Chavards nicht mehr kennt und zu dessen Entsetzen von Zeit zu Zeit seine Arbeit unterbricht, um auf dem Gange eine Zigarette zu rauchen; der Diener Léon, ein gewiegter Bursche, der seinen Herren das Börsenhandwerk abgelauscht hat und der dadurch, daß er hoch gegen die Nouvelle-Afrique spielt, bei deren Zusammenbruch ein reicher Mann wird; schließlich die Frauen des Stückes, die

Fabre als vergnügungssüchtig, verschwenderisch, leichtsinnig, oberflächlich schildert. Auch Mme Vernières gehört anfangs zu dieser Welt. « Il faut bien s'amuser, Madame Klobb », sagt sie im 1. Akt. « On ne vit pas deux fois. Rien ne me divertit comme d'aller, venir, de courir les magasins, de répéter des rôles, d'essayer des toilettes, de dépenser de l'argent, d'en gaspiller . . . » (S. 13). Erst im Unglück reift sie zur echten Frau. Endlich verdient auch noch die 18jährige Pauline Erwähnung, die dem Dichter Gelegenheit gibt, über den niedrigen Bildungsstand der jungen Damen zu spotten.

In der Absicht, möglichst gründliche soziale Kritik zu üben, hat Fabre außerdem hie und da in sein Drama Bemerkungen, Anspielungen oder kurze Szenen eingestreut, die entweder die dritte Republik als Ganzes, oder irgendwelche Teilgebiete ihres Lebens, Politik, Gerichtswesen, Presse u. a. zur Zielscheibe nehmen. Dieses Streben nach größtmöglicher Ausweitung der Kritik ist, vom Standpunkt des Autors aus gesehen, wohl verständlich und es findet sich auch unter diesen Beimengseln manches Erwähnenswerte, wie der Satz « Dans une république ce n'est pas l'effort qu'on couronne, c'est le succès » (S. 24), oder die ganz kurze Episode Farnier im 1. Akt, die besagen will, daß es in der dritten Republik einem Finanzmenschen wie de Thau möglich ist, einen seiner Günstlinge (Farnier) zum Staatsanwalt zu machen, — aber es liegt doch sehr nahe, daß sich der Dichter in satirischen Randbemerkungen verzettelt und den Kern des Dramas dabei zu Schaden kommen läßt. Das ist nun zwar in den « Ventres dorés » noch nicht der Fall, aber ein späteres Stück, « Les Sauterelles », wird zeigen, daß Fabre eines Tages das rechte Maß verliert.

Die « Ventres dorés » bedeuten den Höhepunkt im dramatischen Schaffen Emile Fabre's. Mag auch das Tempo im 1. Akt etwas schleppend sein und der 2. Akt etliche Kürzungen vertragen, die Gesamtwirkung des Werkes ist doch bedeutend größer als die der « Vie publique ». Vor allem der Aufbau der Handlung ist klarer als in dem ersten Drama des öffentlichen Lebens. Fabre ist als Dramatiker wie als Mensch reifer geworden. Einige Szenen der « Ventres dorés » gehören zum Besten, was er je schrieb. Am unmittelbarsten wirken wohl der 3. Aktschluß mit den besessenen « Achetez! Achetez! » - Rufen der Administratoren und das Ende des 4. Aktes, die Augenblicke vor und nach Vernières' Zusammenbruch, wo Spannung und Erregung, vom Autor durch einen blitzschnellen Wechsel der Rede gefördert, ins Fieberhafte wachsen. Menschlich am ergreifendsten ist die Szene des 4. Aktes zwischen Vernières und Mme Vernières. Hier erzielt Fabre stellenweise eine tiefe, echte Wirkung.

Vernières: La correctionnelle! Oui, je peux aller devant un tribunal correctionnel, moi! Moi, je donnerai ce spectacle, Vernières,

l'intègre Vernières, arrêté, ça c'est comique . . . Et je ne peux rien faire . . . Je suis pris, lié, ligoté. Je n'ai plus qu'à attendre qu'ils viennent me prendre comme un filou. C'est à se casser la tête contre un mur! (Battant l'air de ses bras avec rage.) Ah! . . . Ah! . . . moi! . . . avec mes cheveux gris, on me traînerait là! Non! Non! . . . Tout, plutôt que cette honte! » (S. 96).

Die Fassung, in der die « Ventres dorés » bei Flammarion vorliegen, ist nicht die einzige vorhandene. In einer anderen, vermutlich für die Bühne bearbeiteten Fassung, versuchte Fabre in das Finanzdrama einen Liebeskonflikt einzuflechten und stellte deshalb zwischen die zwei Barone d'Urths Schwester, die Princesse de Holsbeck, die mit de Thau in einem von beiden Teilen mit äußerstem diplomatischen Geschick geführten, mehr vom Verstande als vom Herzen her bestimmten Freundschaftsverhältnis steht, das schließlich zu ihrer ehelichen Vereinigung führt. Damit ergaben sich grundlegende Abweichungen von der in der Flammarion-Ausgabe abgedruckten Form des Stückes, hauptsächlich im 5. Akt, den Fabre fast ganz neu schuf. Wir wollen uns hier eine nähere Auseinandersetzung mit dieser zweiten Fassung ersparen. Nur soviel sei bemerkt, daß der dort für das Theaterpublikum eingeschlungene Liebeshandel eine Stilwidrigkeit im Rahmen des Finanzstückes darstellt und der 5. Akt wie etwas Fremdes wirkt, das dem echten Drama der vorhergehenden Akte aufgepfropft ist.

La Maison d'Argile (1907)

Mit dem nächsten, 1907 veröffentlichten Werk « La Maison d'Argile », wendet sich Fabre wieder dem Familiendrama zu. Wie kaum anders zu erwarten, wird auch hier wieder die Geldfrage aufgerollt, diesmal allerdings nur im Dienste eines anderen Gesellschaftsproblems, der Ehescheidungsfrage. Die Ehescheidungsfrage hat von den Anfängen des vorigen Jahrhunderts bis in unsere Zeit herein nicht aufgehört, ein Zankapfel der öffentlichen Meinung in Frankreich zu sein, und hat infolgedessen naturgemäß auch die sozialen Bühnenschriftsteller des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts stark beschäftigt.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich die dramatische Literatur sozialer Probleme anzunehmen begann, bestand kein Gesetz, das eine Ehe hätte lösen können. 1816 hatte nämlich die Restauration das Ehescheidungsgesetz, das die französische Revolution 1792 eingeführt hatte, wieder beseitigt. Ein Augier und Dumas fils wiesen als erste auf die Härten hin, die sich vielfach aus der Unmöglichkeit einer Scheidung, vor allem für die Frau, ergaben. Wenn 1884 endlich der Ehescheidung wieder stattgegeben wurde, so ist dies nicht zuletzt den Anregungen zu danken, die von

der Bühne ausgegangen waren. Indes, die sozialen Dramatiker gaben sich mit dem Erfolg, den sie mit der Loi Naquet errangen, noch nicht zufrieden, sondern forderten nun eine Lockerung und Erweiterung der nach ihrer Ansicht noch immer zu eng bemessenen gesetzlichen Bestimmungen. Während sie sich aber noch für dieses Ziel einsetzten, wurde man allmählich der Schattenseiten der neuen Gesetzgebung gewahr, besonders der mißlichen Lage, in die bei der Trennung der Eltern die Kinder gerieten. Einzelne stutzten, ahnten die sozialen Gefahren, die sich aus einer zu freien Handhabung der Ehescheidung ergeben konnten und begannen dann sofort zum Rückzug zu blasen, aus dem nach und nach ein allgemeiner Sturm auf das eigene Lager wurde. Eugène Brieux trat, den anderen zeitlich weit vorauseilend, schon 1898 gegen den leichtfertigen Mißbrauch auf, der mit der Ehescheidung getrieben wurde. In « Le Berceau » zeigte er, wie sich geschiedene Eheleute am Bett ihres erkrankten Kindes in Liebe aussöhnen, voll Reue, einst einen Schritt getan zu haben, den sie nicht mehr rückgängig machen können, da inzwischen die Frau eine neue Ehe — eine unglückliche Vernunftehe — geschlossen hat. Ungefähr der gleiche Vorwurf findet sich in « Le Dédale » (1903) von Paul Hervieu wieder, der noch wenige Jahre vorher in « Les Tenailles » (1895) die bestehenden Scheidungsbestimmungen mit einer Zange verglichen hatte, die im Falle eines Fehltritts des einen Gatten den anderen wehrlos in der Ehe festhält, und in « La Loi de l'Homme » (1897) und « L'Enigme » (1901) im Namen der Frau das Gesetz, das ihr die Gleichberechtigung in der Ehe versagt, und den Mann, der sich bewußt zum Nutznießer dieses Gesetzes macht, angegriffen hatte. Am fruchtbarsten an Stücken gegen die Ehescheidung war die Spielzeit 1904/05 in der sich der neue Kurs endgültig durchsetzte. Mit besonderem Erfolg behaupteten sich darunter die, sämtlich 1904 erschienenen, Dramen « La Déserteuse » von Brieux, « Le Bercail » von Bernstein und « Maman Colibri » von Henry Bataille, in denen jeweils eine Frau, die einst ihren Mann verließ, reuig an die Stätte ihres ersten Eheglücks zurückkehrt, in der Hoffnung, dort wieder Aufnahme zu finden.

Von nun an war das Drama gegen die Ehescheidung in Schriftstellerkreisen genau so an der Mode wie vorher das Drama für die Ehescheidung. Auch Fabre fühlte sich verpflichtet, an dem Feldzug teilzunehmen; dabei bewahrte ihn seine Objektivität davor, ins Extrem zu fallen und die Ehescheidung schlechthin zu verwerfen, wie dies viele taten; er begnügte sich vielmehr damit, eine Warnung an sein Publikum zu richten. Er unterbreitet ihm einen Fall, aus dem hervorgeht, wie selbst eine Scheidung und Wiederverheiratung, die man an sich gut heißen muß, sich zum Unglück zweier Familien auswirken kann, und überläßt es ihm selbst, dar-

aus die Lehren zu ziehen. So appelliert er unaufdringlich, wie dies seinem Wesen entspricht, an das Verantwortungsgefühl der Zuschauer und Leser und ermahnt sie auf unauffällige Art und Weise, eine Ehe, wenn überhaupt, so erst nach reiflichster Überlegung zu lösen und dann der Pflichten, die sie ihren Kindern gegenüber zu erfüllen haben, eingedenk zu bleiben. Fabres Ansicht über das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft steht also in polarem Gegensatz zu der eines Ibsen, der dem Einzelwesen das Recht einräumt, sich unter Umständen den, wie er meint, echtem Menschentum widersprechenden Bindungen der Gesellschaft zu entziehen. Deshalb möchte er auch « La Maison d'Argile » als eine Art Erwiderung auf Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim“[7]) verstanden wissen, wo eine Frau (Nora) verteidigt wird, die ihre Familie verläßt, weil sie nicht länger an der Seite eines Mannes bleiben kann, der das Leben nach nüchternen Gesetzesparagraphen und nach gesellschaftsüblichen Maßstäben beurteilt.

Mme Armières, die Tochter eines Fabrikbesitzers in Rouen, war in erster Ehe von ihrem Vater mit seinem tüchtigen Geschäftsführer Rouchon verheiratet worden, der damit dauernd an die Familie gekettet werden sollte. Die der Frau aufgezwungene Verbindung war indes nicht von langer Dauer. Nach wenigen Jahren schon ging die Ehe in Stücke; von den beiden Kindern wurde der Knabe Jean dem Vater, das Mädchen Valentine der Mutter zugesprochen. Die geschiedene Frau heiratete bald nachher den Mann ihres Herzens, Armières, der nun an Rouchons Stelle die Leitung der Fabrik ihres inzwischen verstorbenen Vaters übernahm. — 20 Jahre sind seither vergangen. Valentine ist unbeachtet von ihrem Stiefvater und vernachlässigt von ihrer Mutter neben Marguerite, dem von den Eltern mit zärtlicher Liebe umgebenen Kinde der zweiten Ehe, herangewachsen. Da erleidet Armières eines Tages schwere finanzielle Verluste und muß, um den drohenden Bankrott abzuwenden, die Fabrik zum Verkauf stellen. Anstatt der erwarteten Summe von 1 Million Francs werden ihm aber nur 800 000 Francs von einem Stahlwerk angeboten. Da infolgedessen Marguerites Mitgift und damit ihre Verheiratung gefährdet sind — denn man befürchtet, daß ihr Verlobter, ein verarmter Adeliger, Georges de Réhy, unter dem Einfluß seiner vom Adelsdünkel besessenen Mutter die Einlösung seines Eheversprechens von der Bezahlung der in Aussicht gestellten 300 000 Francs Aussteuer abhängig macht — ent-

---

[7]) Nach der Illustration théâtrale vom 30. März 1907 soll Fabre einem Interviewer gegenüber geäußert haben: « ... En somme, la Maison d'Argile est une sorte de réplique à Maison de Poupée. Le drama ibsénien soutient cette thèse qu'un être humain a le droit de vivre sa vie, sans s'occuper des personnalités qui l'entourent. Je réponds: non. On ne doit jamais faire abstraction des personnalités environnantes. »

schließt sich Mme Armières, die Mitgift aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Den dann noch verbleibenden Rest ihres Vermögens in der Höhe von ungefähr 100 000 Francs denkt sie ihren Kindern aus erster Ehe zu. Unglücklicherweise hat nun Armières zunächst im Börsenspiel die Rettung aus der finanziellen Notlage gesucht und dabei nicht nur seine ganze Privatkasse eingebüßt, sondern auch 90 000 Francs Schulden gemacht, so daß die öffentliche Bankrotterklärung und die Lösung von Margueritens Verlöbnis unvermeidlich sind, wenn nicht Mme Armières die Schulden deckt. Mme Armières steht vor einer Gewissensfrage: Darf sie zugunsten ihres Gatten und ihres Kindes aus zweiter Ehe ihren beiden Kinder aus erster Ehe ihres Erbteils berauben? Überraschenderweise treten gerade jetzt Valentine und Jean Rouchon mit Ansprüchen an ihre Mutter heran. Jean, der seit Jahren kein Lebenszeichen von sich gegeben hat, taucht in Begleitung seines Vaters plötzlich wieder in Rouen auf und bietet im Auftrage einer Interessentengruppe 800 000 Francs für die Fabrik, also genau die gleiche Summe wie das obengenannte Stahlwerk. Allerdings kann er nur 600 000 Francs aufbringen; die Restsumme bittet er seine Mutter ihm gleichsam als vorausbezahlte Erbschaft vorzustrecken. Mme Armières muß wohl oder übel, um ihre Familie zu retten, das Angebot Jeans abschlagen, worauf sie die beiden Rouchons mit Vorwürfen überhäufen und das Haus verlassen, Jean mit der furchtbaren Drohung auf den Lippen, er werde den Direktor der Stahlwerke zu einer Herabsetzung seines Preisangebotes auf 600 000 Francs zu veranlassen wissen.

Der Ruin der Familie Armières, deren Sein oder Nichtsein von der Summe abhängt, die sie für die Fabrik erhält, scheint unabwendbar. Aber Fabre findet einen Ausweg; er läßt in seinen Personen den Edelmut erwachen. Valentine bringt ihren Bruder von seinem Vorsatz ab und kehrt reuig zu ihrer Mutter zurück; Marguerite erklärt sich bereit auf ihre Mitgift zu verzichten, um dem Vater aus der Klemme zu helfen; Mme Armières überläßt, von Gewissensbissen gepeinigt und von soviel Großmut überwältigt, Jean Rouchon die Fabrik zu den erörterten Bedingungen und verspricht mit dem Erlös ihres Schmuckes die Schulden ihres Mannes zu begleichen. Zu mehr als einer oberflächlichen Versöhnung zwischen den verfeindeten Familien kommt es allerdings nicht. Denn Valentine kann nicht länger unter einem Dache mit Armières und Marguerite wohnen, und Armières seinerseits kann es nicht mit seiner Ehe vereinbaren, weiterhin in der Stadt zu leben, wo von nun an Jean Rouchon auf seinem Posten wirkt; er wird nach der Verheiratung Margueritens, der merkwürdigerweise plötzlich nichts mehr im Wege zu stehen scheint, mit seiner Frau Rouen und Frankreich verlassen, um sich in Tiflis eine neue Lebensstel-

lung zu schaffen. Das Haus aus Lehm bricht also trotz der Versuche, seine baufälligen Stellen auszubessern, in sich zusammen.

Man hätte dem Drama gerne einen anderen Schluß gewünscht, bei dem der Autor sich weniger von der Willkür hätte leiten lassen. Denn mag auch gegen die spontane Gesinnungsänderung Valentines, die den Anstoß zur Lösung gibt, nicht der Vorwurf der Unglaubhaftigkeit erhoben werden, so fällt sie doch gerade bei Fabre, an dessen Werken die Kritiker immer wieder die logische Verkettung der Handlungen rühmen, als ein Moment, dem die psychologische Motivierung eigentlich fehlt, zumindest als etwas Ungewohntes auf. Es ist ein Schluß im Sinne des « Théâtre Libre », das sich bekanntlich nach dem „wahren Leben" richtete und dabei wenig nach den Gesetzen der Dramatik fragte, nicht aber im Sinne der Tradition der auf strenge Folgerichtigkeit bedachten französischen Komödie, weswegen auch das im klassischen Geiste erzogene Publikum der « Comédie-Française » den 3. Akt kühl aufnahm, ja fast ablehnte.

Wenig befriedigend ist auch die konstruierte Grundlage, auf der das Stück ruht. Das ausgeklügelte Verhältnis der verschiedenen Summen, die eine Rolle spielen, zueinander — des Fehlbetrags in der Geschäftskasse, der Spielschulden Armières', des Privatvermögens der Mme Armières, der Mitgift Marguerites, des Preisangebots und der Erbschaftsforderung Jean Rouchons — führt hart an die Grenze des Wahrscheinlichen.

Für die angedeuteten Schwächen entschädigt die vorzügliche Entwicklung des Stückes bis zum Ende des 2. Aktes.

In der Exposition spürt man die erfahrene Hand eines mit der technischen Seite des Dramas innigst vertrauten Dichters. Kaum hat das Stück begonnen, so setzt auch schon die Vorbereitung auf das Kommende ein. Das seltsame Verhalten der alten Mme Armières mère, die tief in Gedanken versunken dasitzt, ohne der munter plappernden Marguerite Beachtung zu schenken, und die Erwähnung einer geheimen Unterredung, die kurz vorher zwischen Mme Armières mère und Mme Armières stattgefunden haben muß, reizen sofort das Interesse. Ein weiteres Spannungsmoment wird durch die Mitteilung geschaffen, daß Valentine seit einigen Wochen ein auffallend übelgelauntes Wesen an den Tag lege. Als Ternand, Marguerites Pate, zu Besuch kommt, werden die gemachten Andeutungen zunächst etwas erweitert: Armières habe während der letzten Tage und Nächte das Büro kaum mehr verlassen; Valentine habe seit einem Monat (die Zeitbestimmung wird genau!) ihre frühere Sanftmut mit einem sehr gereizten Benehmen vertauscht. Dann, mit dem Auftreten Mme Armières', wird der Zuschauer, der bisher nur ganz unbestimmte Vermutungen anstellen konnte, wiederum einen Schritt vorwärts geführt. Ternand kommt im Auf-

trage der mit ihm befreundeten Mme de Réhy, um nach den Gründen zu fragen, die Armières zwangen, die Fabrik zum Kauf anzubieten. Man versichert ihm, daß Mißhelligkeiten mit den Arbeitern ausschlaggebend für diesen Schritt gewesen seien. Ternand nimmt diese Begründung an, kann aber seine Verwunderung nicht verhehlen, daß man sich so unbedenklich über die Anrechte Jean Rouchons hinwegsetzt. An den Namen Jean Rouchons knüpft Fabre geschickt einen kurzen Bericht über die Ehescheidung Mme Armières' und das Leben Jeans, soweit man von letzterem bei den Armières überhaupt weiß. — Nun ist aber Mme de Réhy das Gerücht zu Ohren gekommen, daß Armières bei einer Kartuschenlieferung an die Antillenrepublik schwere Verluste erlitten habe und deshalb die Fabrik verkaufen müsse; ja, sie will sogar wissen, daß Armières eine Londoner Firma um Verlängerung einer Wechselfrist ersucht habe. Treffe dies zu, so läßt sie durch Ternand zu verstehen geben, so wäre an eine Verheiratung ihres Sohnes mit Marguerite nicht zu denken. Als Ternand abgeht, ist ein neues Spannungsmoment hinzugekommen: Beruhen die Behauptungen der Mme de Réhy auf Tatsachen oder nicht? Zum Teil findet diese Frage sofort ihre Beantwortung; denn aus den Worten, die Mme Armières mère und MmeArmières unmittelbar nach Ternands Weggang miteinander wechseln, geht hervor, daß Armières tatsächlich bei einem Geschäfte mit der Antillenrepublik viel Geld verlor. Wie es sich dagegen mit dem Wechsel verhält, ist auch den beiden Frauen unbekannt. Somit bleibt ein Spannungsmoment erhalten, zudem sich bald ein neues gesellt: Neben den Stahlwerken hätten sich auch zwei Herren aus Paris für die Fabrik interessiert, von denen man nicht mehr weiß, als daß sie ungleichen Alters und beide sehr fachkundig waren; vor ungefähr einem Monat hätten sie das Werk besichtigt, seitdem aber nichts mehr von sich verlauten lassen. Daran knüpft sich die Bekanntgabe von Mme Armières' Entschluß, im Falle, daß der von den Stahlwerken versprochene Kaufpreis nicht mehr überboten werde, Marguerites Mitgift aus ihrem persönlichen Vermögen sicherzustellen. Das Geheimnis, das über den beiden unbekannten Interessenten liegt, wird von Fabre sofort ein klein wenig gelüftet, als er Marguerite mit der Nachricht eintreten läßt, Valentine sei heimlich ausgegangen, und als das zur Rede gestellte Dienstmädchen gesteht, daß diese Ausgänge bereits vor einem Monat begonnen haben. Gleich darauf kehrt Valentine zurück und es kommt zu der ersten großen Szene des Stückes, der Unterredung zwischen Mme Armières und Valentine.

Im Verlaufe dieser Szene, deren Inhalt kurz der ist, daß Valentine aus ihrer Abneigung gegen Armières und Marguerite kein Hehl macht und sich, da das Gespräch die Gelegenheit bietet, nach

ihrer Mitgift erkundigt, bringt Fabre durch hier und da eingestreute Andeutungen den Zuschauer immer mehr auf die Fährte, die zwischen Valentines verändertem Benehmen und geheimen Ausgängen und dem Auftauchen der beiden Herren aus Paris eine Verbindung herstellt. « On dirait que quelqu'un t'excite contre nous », mutmaßt Mme Armières bald nach Beginn der Unterredung. « Cette situation ne peut pas durer. » « Elle va changer » antwortet Valentine vielbedeutend (S. 228). Immer wieder meldet sich ein unbestimmter Verdacht in den Worten Mme Armières (Tu as vu, chez Madame Moiran ou ailleurs, quelqu'un? (S. 229). Te voilà bien informée! D'où viennent tes renseignements? (S. 230). Qui donc as-tu vu? (S. 230). Je croirais que tu répètes une leçon apprise, (S. 231); doch läßt es Fabre, der ein geschickter Spannungstechniker ist, einstweilen dabei beruhen.

Die folgende Szene Armières — Mme Armières bestätigt gleich anfangs, was von den Behauptungen der Mme de Réhy noch der Bestätigung bedurfte. Armières gesteht, daß er in drei Tagen einen Wechsel von 90 000 Francs einlösen muß. Er selbst kann das Geld nicht aufbringen, deshalb wendet er sich an seine Frau. Als diese, noch unter dem Eindruck des vorausgegangenen Gesprächs mit Valentine, zunächst eine ausweichende Antwort gibt, macht Armières Miene, das Gespräch kurzum abzubrechen. Erst als Mme Armières in ihn dringt und nach den Ursachen seiner Verschuldung fragt, schildert er, wie er nach den großen Verlusten den ihm nicht zustehenden Fabrikverkauf umgehen wollte und sich in Spekulationen einließ, die ihn in Schulden stürzten. Mme Armières, vor der Wahl zwischen ihrem Gatten und ihren Kindern aus erster Ehe stehend, wagt keine Entscheidung zu treffen. Aber Armières wirkt so lange auf sie ein, bis er sie auf seine Seite gezogen hat; er sagt ihr, daß es ihm ein leichtes sein werde, ihr die 90 000 Francs bald zurückzuzahlen; er fordert von ihr: « Tes actions, ta conduite n'appartiennent qu'à ton mari » (S. 237); er spielt die Gefährdung von Marguerites Verlöbnis gegen sie aus; er hält ihr vor, daß er nie gezögert hätte, für sie in einem ähnlichen Fall sein Vermögen hinzulegen; er beschwört sie endlich flehentlich, ihn vor dem Bankrott, vor der öffentlichen Schande, zu retten — auch hier wieder eine ständige Steigerung der dramatischen Wirkung.

Der Aktschluß bringt, wie üblich, das erregende Moment. Ein Brief wird hereingebracht, in dem Jean Rouchon für den folgenden Tag seinen Besuch ankündigt. Und während plötzlich Mme Armières gewisse Zusammenhänge klar zu werden scheinen (Mais alors . . Valentine . . . Depuis un mois! . . . Voilà qui est singulier! [S. 241]), fällt der Vorhang.

Neben der Klarheit und dem Reichtum an psychologischen Feinheiten im Aufbau, die eben an Hand des ersten Aktes aufgewiesen

wurden, beruht der Wert des Stückes auf der starken dramatischen Schlagkraft, die, besonders im zweiten Akt, in stetig ansteigender Linie von einer Szene zur andern zunimmt, bis das Stück mit dem zweiten Aktschluß seinen Höhepunkt erreicht hat. Die Szenen des zweiten Aktes von der Unterredung zwischen Mme Armières und Jean (II/5) bis zum Fallen des Vorhanges gehören zu den wirkungsvollsten in Fabre's gesamten Werk. Dem Autor ist es hier gelungen, über eine ziemlich weite Strecke eine intensive Spannung unvermindert anhalten zu lassen, ja mit dem jeweiligen Auftreten einer weiteren Person (zuerst Valentine, dann Armières) erlebt die Erregung sogar jedes Mal eine neue Steigerung. Als ein sprechendes Beispiel für die Wirksamkeit dieses Aktes mag ein Abschnitt aus dém Zusammenprall von Armières und Jean, in dem der zweite Akt gipfelt, wörtlich angeführt werden.

Armières: . . . il n'est ni dans mes goûts ni dans mes habitudes de soutenir des discussions de ce genre et de ce ton.

Jean: . . . Oui, évidemment, je m'exprime vulgairement et sans délicatesse. Je ne suis pas un homme distingué, un polytechnicien. Je ne suis que le fils d'un gatzart. Au lieu de me former aux belles manières, mon père m'a appris à gagner ma vie. J'ai travaillé avec des ouvriers. Il n'a pas dépendu de moi que j'eusse une autre éducation.

Mme Armières: Jean!

Jean: Mais j'ai des sentiments plus honnêtes que mon langage. Si j'étais marié, je ne payerais pas mes dettes avec la fortune de ma femme. (Bd. II, S. 169.)

Seit der Veröffentlichung der beiden noch ganz vom Geiste des Théâtre Libre beherrschten Familiendramen « L'Argent » und « Le Bien d'autrui » hat Fabre's Kunst eine wesentliche Auflockerung erfahren. Das sieht man auch an den Personen der « Maison d'Argile ». Zwar können sie nicht ganz verbergen, daß bei ihrem Schöpfer das Théâtre Libre Pate stand, insofern, als keine unter ihnen als sympathische Gestalt gelten kann; aber sie haben das Einseitige, das den Reynard, Roux und Fournier anhaftete, abgestreift, sie sind nuancenreicher und plastischer, kurz lebenswahrer geworden.

Mme Armières ist die Hauptfigur des Dramas. In ihr spielt sich der innere, seelische Konflikt des Stückes ab, der mit dem äußeren, finanziellen Konflikt Hand in Hand geht. Mme Armières hat die Schuld auf sich geladen, daß sie in ihrer Ehe mit Armières ihrer Mutterpflicht gegenüber Valentine untreu geworden ist. Instinktmäßig hat sie Marguerite, das Kind des geliebten Mannes, der Tochter des ungeliebten ersten Mannes vorgezogen, ohne sich eigentlich je des Unrechtes, das sie dieser damit zufügte, bewußt zu werden. Erst als Valentine sie eines Tages an ihre Mitgift erinnert, steigt ein unbestimmtes Schuldgefühl in ihr auf. « Qui sait si, de tout

temps », sagt sie zu Armières, « je n'ai pas eu de préférence secrète pour l'une de mes filles, parce qu'elle était ta fille . . . Quand je reviens sur le passé, il me semble . . . Du moins est-ce à mon insu, puis-je dire, que je fus inégale dans mes affections » (S. 237). Wenn Valentine ihr vorwirft: « Tu as été une mère pour moi. Pour Marguerite, tu fus une maman » (S. 261), so spricht sie damit kurz und bündig aus, was ihre Mutter in ihrem Gewissen hört, aber nicht namens haben will. Die heftigen Bezichtigungen, die ihr ihre beiden Kinder aus erster Ehe ins Gesicht schleudern, bringen Mme Armières ihr Verschulden vollends zum Bewußtsein; sie sieht schließlich ein, daß sie einst besser daran getan hätte, nicht zur Ehescheidung zu treiben. Zwar kann sie Vergangenes nicht ungeschehen machen, aber sie versucht wenigstens ihre Schuld dadurch wieder gut zu machen, daß sie ihre ganze persönliche Habe ihren beiden Familien opfert und sich bereit erklärt, Entbehrungen jeder Art auf sich zu nehmen, wenn sie dadurch das Glück ihrer Kinder machen kann. Daß es ihr trotz aller Beweise von Selbstlosigkeit nicht gegönnt ist, die Kluft, die die Armières von den Rouchon trennt, zu überbrücken, verleiht ihr am Ende einen leicht tragischen Zug. — Den stufenweisen seelischen Wandel dieser Gestalt, angefangen von dem Augenblick, wo sie ihre Pflichtvergessenheit zu ahnen beginnt, bis zu der grausamen Selbstzerfleischung angesichts des Dilemmas « Femme ingrate ou mère dénaturée » und dem Versuch einer Sühnung ihrer Schuld arbeitet Fabre in schöner und klarer Gliederung heraus. Leider weiß er sich dabei nicht immer, besonders im dritten Akt, von einer etwas aufdringlichen Pathetik freizuhalten. Vorübergehend wird ein ans Melodramatische rührender Ton angeschlagen, wie man ihn eher in einem bürgerlichen Schauspiel des 18. Jahrhunderts als in einem Drama des beginnenden 20. Jahrhunderts anzutreffen erwartet. Als Beispiel folgender Ausschnitt aus der Szene Mme Armières—Valentine (III/3):

Mme Armières: En partant, c'est moi que tu condamnes. (Elle tombe assise sur un fauteuil et pleure.) Ainsi, je vais te perdre, toi, ma fille, comme j'ai perdu mon fils, car son cœur m'est fermé. Dès son apparition devant moi, j'ai eu cette certitude affreuse. Ah! ce n'est donc rien de vous mettre au monde, puisque les douleurs qu'on endure pour vous appeler à la vie ne vous créent pas des droits à votre amour. Partie d'ici, tu m'oublieras à ton tour. Peu à peu, je sortirai de ton esprit. Et deux de mes enfants seront pour moi comme s'ils étaient morts. (Se levant.) Non, non! Tu ne t'en iras pas (S. 279)[8]).

[8]) Auf der Bühne mögen solche Worte ihre Wirkung nicht verfehlen, bei der Lektüre aber tritt das Theatralische zutage, das über ihnen liegt.

Armières, Polytechniker, « gros industriel, membre influent de la Chambre de Commerce, futur officier de la Légion d'honneur » (S. 228), hat den rücksichtslosen Egoismus, die Härte und Kälte des modernen Fabrikherrn. Doch werden diese nachteiligen Züge einigermaßen durch das liebevolle, feine Wesen wettgemacht, mit dem er stets seiner Frau und Marguerite begegnet, so daß das Gesamtbild seines Charakters nicht nach der Art der « comédie rosse » ins Negative verzerrt erscheint. Ja, Fabre ist objektiv genug, Armières als dem Typ des Großindustriellen seine Größe zu belassen, die von seiner Tüchtigkeit, seiner Beherrschtheit, seiner Selbstgerechtigkeit und seinem Stolz ausgeht. Den Wesenskern dieser Gestalt, das Herrenmäßige, versteht Fabre sehr bald nach ihrem ersten Auftreten mit ein paar treffenden Zeilen herauszustellen:

Armières: Tu refuses de me faire une avance?

Mme Armières: Il ne m'est pas permis de disposer de.. Je t'ai dit que je venais d'avoir une conversation . . .

Armières: Je ne te demande pas tes raisons. Ne parlons plus de cela.

Mme Armières: Je . . .

Armières: N'en parlons plus. (S. 234.)

Daß dieser Mensch es nicht ertragen kann, daß er sich und seine Tochter in der Liebe seiner Frau zugunsten der Rouchon zurückgesetzt sehen soll, ist nicht verwunderlich. Als er seiner Frau seine Spielschulden gesteht, kennt er kein Gefühl von Schuld oder gar von Reue, sondern sagt selbstherrlich: « Des reproches seraient inutiles. Ce qui est fait est fait » (S. 236). Das Furchtbarste, was diesem stolzen Ichmenschen zustoßen kann, ist der Bankrott und die damit verbundene öffentliche Schande, und um dieser Schande zu entgehen, läßt sich Armières, der doch nur ein Fordern zu kennen scheint, sogar herbei, seine Frau inständig um ihre finanzielle Unterstützung zu bitten. Sowie er später die Fabrik in die Hände Jean Rouchon's übergehen sieht, steht sein Entschluß fest, den Ort zu verlassen, wo er seinen Namen im Tagesgespräch der Leute wissen würde, und als seine Frau noch an der Endgültigkeit dieser Entscheidung zweifelt, zeigt er, daß er inzwischen nichts von seiner Selbstbewußtheit eingebüßt hat: « Je réfléchis avant de me décider, non après » (S. 286).

In schroffem Gegensatz zu Armières, dem Akademiker und formengewandten Gesellschaftsmenschen, steht Jean Rouchon, ein Mann ohne abgeschlossene Bildung und ohne jeglichen gesellschaftlichen Schliff, der Sohn eines « gatzart »[9]). Fern von der europäischen Zivilisation, in Tunis, wohin er seinen Vater begleiten mußte,

[9]) gatzart = volkstümliche Bezeichnung für einen Schüler der Ecoles nationales des Arts et Métiers; Wortbildung: gatzart < (école des) quatre(s) arts.

ist er unter Arbeitern aufgewachsen; an allem, was die Gesellschaft dem Menschen anerzieht, mangelt es ihm: er ist schlecht gekleidet, naturburschenhaft linkisch in seinen Umgangsformen und unumwunden in seiner Sprache, ein « être incomplet et gauche, d'instruction sommaire » (S. 266), wie er von sich sagt. Er fühlt selbst, daß ihn ein Abgrund von der Welt trennt, in die er einzudringen versucht. « Excusez-moi », sagt er zu seiner Mutter, « de vous parler si vivement et de vous presser avec tant d'insistance, mais je m'explique toujours un peu brusquement et sans diplomatie . . » (S. 253). Was uns an Jean Rouchon angenehm berührt, ist, daß ihm auch die innere Glätte der Gesellschaft fehlt. Wenn er sich trotzdem die Sympathien nur teilweise erobert, so deshalb, weil man sein Betragen seiner Mutter gegenüber, das bisweilen herzlose Formen annimmt, nicht billigen kann.

Valentine wirkt kaum anziehender als ihr Bruder. Wir finden sie unmädchenhaft, unaufrichtig, hart gegen ihre Mutter und gehässig gegen Armières und Marguerite; die Schuld daran fällt allerdings auf Mme Armières zurück. Mehr als eine geduldete Fremde denn als eine Tochter wuchs sie in Armières' Haus heran, immer im Schatten ihrer Stiefschwester; um von Armières wenigstens geduldet zu werden, mußte sie oft Eifersuchtstränen unterdrücken und Anhänglichkeit und Milde vortäuschen. Unter dem äußeren Gleichmut, den sie zur Schau trug, kochte in ihr aber ständig der Zorn über die erduldete Vernachlässigung und sie wartete nur auf den passenden Augenblick, um ihrer Mutter das erlittene Unrecht ins Gesicht zu schreien. Dieser Augenblick ist da, als Jean auftaucht. « Et moi aussi, pourtant, j'aurais pu grandir, enveloppée d'une atmosphère de tendresse, dans une maison qui eût été la mienne . . . » hält sie ihrer Mutter unter leidenschaftlichen Tränen vor. « J'ai si souvent souhaité, même grande, qu'on me traitât comme une enfant . . . gâtée . . . comme une enfant . . . qu'on câline . . . » (S. 264). Die Vorwürfe, die sie gegen ihre Mutter erhebt, sind so unerbittlich, und die Worte, mit denen sie ihre Gleichberechtigung mit Marguerite in der mütterlichen Liebe fordert, so entschieden, daß der plötzliche Umschwung im dritten Akt etwas befremdet. In einer Anwandlung von Reue und Mitleid kehrt sie als liebende, verzeihende Tochter zu Mme Armières zurück. Armières und Marguerite gegenüber allerdings kann sie ihre Abneigung nicht überwinden; deshalb sieht sie sich gezwungen, ihre Mutter zu verlassen, um draußen in der Welt selbst ihr Leben zu verdienen.

Marguerite ist, wie fast alle jungen Mädchen bei Fabre, sehr blaß gezeichnet. Wenn man von ihr sagt, daß sie mit der Naivität eines Backfisches in den Tag hineinlebt, daß sie in ihrer Liebe dem Vater vor der Mutter den Vorzug gibt, aus dem etwas egoistischen,

eifersüchtigen Gefühl heraus, diese gehöre ihr als Mutter Jeans und Valentines nicht allein, und daß sie erst angesichts des drohenden Ruins zum reifen Menschen wird, so ist darin nahezu alles enthalten, womit Fabre diese Gestalt charakterisiert.

Die Nebenfigur Ternand spielt, im verkleinerten Maßstab, die Rolle eines « personnage raisonneur », eines Sprechers des Autors; so etwa, wenn er im dritten Akt Armières gegenüber, der sich über die Rechte der Rouchon einfach hinwegsetzen zu können glaubt, deren Belange vertritt: « Tu défends ta famille et tu as raison, mais la première famille de ta femme est intéressante aussi, car tu n'as pu fonder ton foyer que sur ses ruines » (S. 274).

Mme Armières mère kommt keine besondere Bedeutung zu.

« La Maison d'Argile » hat mehr Ähnlichkeit mit einem Schauspiel vom Typus Augier als mit einer « comédie rosse ». Der allmähliche Übergang vom naturalistischen Theater zur Tradition des Sitten- und Charakterdramas läßt sich auch an Hand der Namen der Bühnenhäuser verfolgen, in denen Fabre's Werke aus der Taufe gehoben wurden. Nachdem er vom Théâtre Libre (L'Argent) und Théâtre Antoine (Le Bien d'autrui) ausgegangen war, ist Fabre über Renaissance (La Vie publique) und Odéon (Les Ventres dorés) schließlich mit der « Maison d'Argile » bei der Comédie-Française gelandet.

Les Vainqueurs (1908)

Im großen gesehen, sind die « Vainqueurs » nach Thema und Inhalt in einem Atemzug mit der « Vie publique » zu nennen: hier wie dort geht Fabre den Politikern seiner Zeit an den Leib. Unter den „Siegern" sind nämlich die Emporkömmlinge in der Politik die «arrivistes de la politique », wie der Franzose sagt, zu verstehen, die um jeden Preis einen Platz an der Sonne erobern wollen. Aber obwohl von gleicher Grundrichtung, weisen die beiden Stücke in der Art der Abwandlung des gemeinsamen Themas und in der Form recht bedeutende Unterschiede auf. Während in der « Vie publique » das Blickfeld auf das politische Leben einer Stadt beschränkt war, führt das neue Drama bis in jene Politikerkreise, bei denen die Geschicke des ganzen Landes ruhen. Genauer genommen greift Fabre seine politisch tätigen Amtsgenossen an, die « avocats parlementaires », die damals wie heute unter den französischen Abgeordneten, Senatoren und Ministern eine überragende Rolle spielten. Ihrer Form nach sind die « Vainqueurs » dem Familiendrama näher verwandt, als dem Drama des öffentlichen Lebens; denn gerade das, was der « Vie publique » und den « Ventres dorés » so starke Eigenart verliehen hatte, lassen sie vermissen: die große Anzahl untermalender Personen, das Hereinfluten des öffentlichen

Lebens auf den Schauplatz und die dadurch bedingten Massenszenen. Trotzdem spukt auch in den « Vainqueurs » etwas vom Geiste des „Dramas des öffentlichen Lebens". Denn wenn hier der Zuschauer auch nicht das öffentliche Leben selbst in Ausschnitten über die Bretter ziehen sieht, so fühlt er es doch draußen vor den Türen des Salons, in dem sich das dramatische Geschehen des Stückes abwickelt, und spürt seine Atmosphäre in das Familienmilieu herein. Man kann sagen, daß die Form des Stückes zwischen den beiden Dramengattungen, die Fabre benutzt, zu vermitteln sucht.

Das Stück spielt im Haus eines großen Pariser Advokaten, Daygrand. Der, wie häufig bei Fabre, sehr weit ausholende und daher etwas schwerflüssige erste Akt macht, wie üblich, mit den Personen und mit der Vorgeschichte des Dramas bekannt.

Daygrand, die Hauptgestalt, verkörpert jenen bekanntesten Typ des « arriviste », der sich ohne Rücksicht auf sich und andere die Bahn zum Erfolg freilegt. Von seiner Vergangenheit erfährt man vorläufig nur brockenweise, da sich der klug haushaltende Dichter, in richtiger Erkenntnis der dramatischen Verwertbarkeit einer großen zusammenhängenden Schilderung von Daygrands Laufbahn, diese für eine spätere Szene (II/5) aufspart. In dreißigjährigen, unermüdlichen Anstrengungen gelang es ihm, sich aus der Versenkung, in die er sich ursprünglich als einfacher Provinzadvokat gebannt sah, auf die Bühne des öffentlichen Lebens emporzuarbeiten. Vom Verlangen angestachelt, sich einen Namen zu machen, siedelte er eines Tages von Lille, seiner ersten Wirkungsstätte, nach Paris über, um sich dort sogleich ins politische Leben zu stürzen, und brachte es nach einem saueren, schrittweisen Aufstieg zuerst zum « conseiller général du Nord » und schließlich, nachdem er sich bei einem Streik geistesgegenwärtig und unter berechnendem Einsatz seines Lebens zwischen die streikenden Arbeiter und die Regierungssoldaten geworfen hatte, zum Abgeordneten. Zur Zeit, wo das Stück einsetzt, ist er, der inzwischen unter dem Beinamen « le célèbre avocat parisien » (Bd. IV, S. 145) eine bekannte Persönlichkeit geworden ist, eben dabei, nach einem Ministerportefeuille die Hand auszustrecken. In zwei Tagen wird er durch eine Interpellation die bisherige Regierung stürzen und dann selbst als Justizminister des neuen Kabinetts an der « Place Vendôme » einziehen. Doch damit will Daygrand seine politische Laufbahn längst nicht beendet wissen; im Gespräch mit seinem Parteikollegen Vernod läßt er unmißverständlich durchblicken, worin er die Krönung seines Ruhmes erblickt. « Savez-vous, mon cher Vernod, ce qu'il faudrait enfin à ce pays? Une tête et une main de fer! Ah! il y a un beau rôle à jouer en France, pour . . . (Se désignant.) pour quelqu'un . . . » (S. 154). Wie schon aus diesen wenigen Worten hervor-

geht, mit denen er rückhaltlos die Überzeugung von der Einmaligkeit seiner Leistungsfähigkeit ausspricht, eignet ihm die gleiche an Größe rührende, herrische Selbstbewußtheit wie Armières. Für das sozialistische Kabinett, dessen Minister aus Angst vor der Presse, vor den Wählern und vor der Arbeitermasse ihre Regierungszeit in kläglicher Tatenlosigkeit verbringen, empfindet er nur Verachtung: « Tenez, prenez la grève de Fierbois, qui nous intéresse plus particulièrement, puisqu'elle a lieu dans notre département. Quelle déplorable tactique! Pas un peloton de gendarmes! Pas un escadron de hussards! » (S. 154.) Man merkt in diesen Worten die Spitze gegen jene Politiker der besitzenden Kreise, die, obwohl häufig selbst unteren Schichten der Bevölkerung entstammend, zum arbeitenden Volke im Verhältnis eines Herren zu seinem Knecht zu stehen glauben.

Mme Daygrand ist die würdige Partnerin ihres Gemahls. Ursprünglich, in den ersten Jahren ihrer Ehe, hatte sie zwar die Neigungen einer kleinen Provinzbürgerin zu einem Leben der Ruhe und Behaglichkeit, aber allmählich wurde sie vom Ehrgeiz ihres Mannes angesteckt und bekam wie er das Fieber, berühmt zu werden. Um des Zukunftstraumes willen, der ihr seitdem vorgaukelte — nämlich eines Tages Frau Minister zu werden —, machte sie sich zur Sklavin ihrer Ruhmbegierde und ging geduldig und selbstlos an der Seite ihres Gemahls den dornenreichen Weg, der beim Aufstieg in eine höhere Lebenssphäre beschritten werden muß. Nun, nahe am Ziele, führt sie das typische Leben der Neureichen, das Fabre mit bekannten Mitteln charakterisiert: Kleiderproben, Einladungen, Theaterbesuche füllen ihren Tag aus; und es ist ihr nicht unangenehm, sich in der Gesellschaft « la belle Mme Daygrand » (S. 145) nennen zu hören.

Pauline, die Tochter des Hauses, sehnt sich, wie ihre Mutter einst, nach einem bescheidenen Leben in der Unbekanntheit; aber unglücklicherweise läßt auch ihrem Manne, dem Arzte Dr. Dreyer, die Ruhmsucht keine Ruhe. Um die Wirksamkeit eines von ihm entdeckten Serums gegen das Sumpffieber, durch das er reich und bekannt zu werden hofft, zu erproben, scheut Dreyer nicht davor zurück, sein eigenes Versuchskarnickel zu machen und sein Leben aufs Spiel zu setzen. Daygrands Schwager, der Richter Jesselot, ist ein wesentlich anderer Typ des Ehrgeizigen als Daygrand und Dreyer. Er gehört zu jenen bedächtigen, vorsichtigen Naturen, die jedem Kampf aus dem Wege gehen, die sich an die Wand drücken, wenn Schwierigkeiten entstehen und die so, ohne Risiko, sicherer an ihr Ziel gelangen als jene anderen, die sich unter Einsatz der Person in den Kampf stürzen. « Vous savez que c'est en parlant peu, en observant beaucoup, en ne donnant jamais et sur rien mon opinion, et en évitant même d'en avoir que j'ai fait mon chemin

dans la magistrature » (S. 168), lautet sein Wahlspruch. Die Satire, die Fabre mit dieser — übrigens hervorragend gelungenen — Gestalt bezweckt, gilt nicht nur gewissen Zeitgenossen vom Schlage dieses Jesselot, sondern auch allgemein dem demokratischen französischen Staatswesen, das solche blasse, unpersönliche Naturen mütterlich betreut.

Männer des öffentlichen Lebens pflegen von Neidern umlauert zu sein. « On ne peut pas avoir une grosse situation au Palais et à la Chambre, sans qu'une meute de confrères hargneux vous aboie aux talons » (S. 148), heißt es an einer Stelle. Die Rolle dieser Mißgünstigen fällt hier dem Ehepaar Vernod zu. Zwar geben sie sich auf Grund durchsichtiger Gedankengänge als Hausfreunde der Daygrand und versäumen nicht, ihre Verbundenheit mit jenen von Zeit zu Zeit durch eine Schöntuerei zu unterstreichen; doch weisen ihre Reden ebenso viele boshafte Sticheleien wie Schmeicheleien auf, denn ihr Neid ist zu groß, als daß er sich nicht dann und wann in ein paar bissigen Bemerkungen Luft machen müßte. Sowie sie allein sind, zeigen sie ihr wahres Gesicht:

Mme Vernod: Alors, tu crois qu'ils seront ministres?

Vernod: Je le crains.

Mme Vernod: Pauvre France! On a beau n'être pas envieux, il est tout de même vexant de songer que moi, une honnête femme, je ne serai peut-être jamais ministresse, tandis que cette madame Daygrand! . . . (S. 156 f.).

Im Daygrand'schen Hause kostet man bereits die Vorfreuden des nahen „Sieges", da scheint Daygrand wenige Meter vor dem Ziel noch zu straucheln. In einer Zeitung und im Tagesgespräch des Justizpalastes tauchen plötzlich zwei Tage vor der Interpellation beunruhigende Gerüchte über einen Prozeß auf, in dem Daygrand für einen sizilianischen Grafen Firmiani gegen einen Finanzdunkelmann Redan plädiert, Gerüchte, die von einer Identität der beiden Prozeßgegner wissen wollen und die Daygrand bezichtigen, seine Hand zu einem fingierten Prozeß und damit zu einem Betrug geliehen zu haben. Daygrand selbst erfährt von alledem erst gleichzeitig mit der Nachricht, daß Anklage gegen ihn erhoben sei. Obwohl sich Daygrand erinnern muß, daß der Prozeß unter recht seltsamen Umständen vonstatten ging — einerseits bekam er seinen Klienten Firmiani nie zu Gesicht, andererseits ließ sich Redan vor Gericht durch einen jungen, unerfahrenen Rechtsanwalt vertreten, — verliert er keinen Augenblick die Fassung und bezeichnet das Gerücht als eine Ente, die von politischen Gegnern in Umlauf gesetzt worden sei. Die überraschende Ankündigung des Besuches des Grafen Firmiani scheint ihm recht zu geben; aber der vermeintliche Firmiani gibt sich nach wenigen Worten als der Financier Redan zu erkennen. Daygrand, der sich plötzlich als Opfer

eines Schwindels sieht, weist den Gast empört hinaus, aber dieser versteht es durch die geschickte Bemerkung, er halte Daygrands Lage für mißlicher als die eigene, sich Gehör zu verschaffen.

Redan sitzen, seitdem ihm ein Unternehmen in Nordafrika in Stücke ging, die Gläubiger auf dem Leib. In der ehrlichen Absicht, sie zu entschädigen suchte er sie zuerst bis zu dem einige Jahre entfernten Zeitpunkt zu vertrösten, wo ein zweites, noch in den Anfängen steckendes Unternehmen, die Ausbeutung einer Kupfermine auf Korfu, so viel abwürfe, daß er seine Schulden begleichen könne. Aber die Gläubiger, die nach der ersten Pleite das Vertrauen zu Redan verloren hatten, wollten von diesem unsicheren Angebot nichts wissen, und drohten ihm, falls er nicht sofort zahle, mit gerichtlicher Verfolgung. Unter dem Druck der Verhältnisse kam Redan auf den Gedanken, zu seiner Rettung einen Scheinprozeß in Szene zu setzen. Er ersann sich einen sizilianischen Grafen Firmiani als Prozeßgegner und gewann den ahnungslosen Daygrand als dessen Advokaten. Als Grundlage des Prozesses klügelte er folgendes aus: Graf Firmiani schulde ihm 3 Millionen Francs, erkläre sich aber nur zur Bezahlung von 1,4 Millionen bereit, da er die restlichen 1,6 Millionen für eine unrechtmäßige Überforderung halte. Er selbst habe daraufhin gerichtliche Klage gegen Firmiani angestrengt. Dieser Prozeß sollte ein Köder für Redans Gläubiger sein, mittels dessen sie solange hingehalten werden sollten, bis Redan durch Erfolge auf Korfu wieder zahlungsfähig geworden wäre. Das von jenen sehnlichst erwartete Ende des Verfahrens bis dahin hinauszuschieben — dazu sollte ihm eben der berühmte Rechtsanwalt Daygrand verhelfen. Natürlich mußte die Sache so geschickt eingefädelt werden, daß Daygrand nicht argwöhnisch werden konnte. Redan hielt deshalb einen bezahlten Strohmann in Sizilien, der als Graf Firmiani mit Daygrand im Briefverkehr stand. Dieser Pseudo-Firmiani teilte Daygrand mit, daß er infolge einer Operation verhindert sei, persönlich nach Paris zu kommen und daß er ihn bitte, den Prozeß in Anbetracht seiner augenblicklich schwachen Geldverhältnisse auf die lange Bank zu schieben; und Daygrand, den Redan dadurch in Sorglosigkeit wiegte, daß er ihm regelmäßig aus Sizilien ein stattliches Honorar zusenden ließ, wußte mit bestem Advokatengeschick die Entscheidung von Termin zu Termin zu vertagen. Als schließlich unter den Gläubigern Zweifel an der Zahlungsfähigkeit des Grafen Firmiani laut wurden, zerstreute der große Jurist mit einem großen Plädoyer alle Bedenken. Für Fabre der gegebene Augenblick, gewisse Advokaten mit seinem Spott zu überziehen, die sich in ihren Verteidigungsreden mehr an die Eingebungen ihrer Phantasie als an die gegebenen Tatsachen zu halten pflegen. In beredten Sätzen schilderte Daygrand, der ja sein Honorar rechtfertigen mußte, frei erfindend, seinen Klienten als

einen « galantuomo sicilien, riche propriétaire, possesseur d'une immense fortune, et si honnête, sie scrupuleux en affaires, qu'il était prêt à payer, à l'instant, les quatorze cent mille francs qu'il estimait devoir à M. Redan . . . » (S. 175). Daygrand gewann auch schließlich den Prozeß für seinen Klienten, aber Redan, dem die Entscheidung zu früh gefallen war, legte, um weitere Zeit zu gewinnen, Berufung ein. Nun aber ließ der Advokat der Gläubiger, ein politischer Gegner Daygrands, dem die Prozeßführung längst verdächtig geworden war, kurzerhand in Sizilien nach Firmiani forschen und machte anstelle des Grafen den Strohmann, einen Dattelhändler, ausfindig, was die sofortige Anklage Redans und Daygrands zur Folge hatte.

Obwohl sich Daygrand im Laufe der Prozeßführung offensichtlich mancher Nachlässigkeit schuldig gemacht hat, glaubt er aus der Schlinge, in die er gegangen, unbehelligt schlüpfen zu können. Aber seine Hoffnungen, ein Eingeständnis seiner Leichtfertigkeit vor dem Conseil[10]) möchte die peinliche Angelegenheit in Vergessenheit bringen, stellt Redan nüchtern die Verhältnisse gegenüber, wie sie sich tatsächlich entwickeln würden. Möglich, daß ihn der Conseil frei spreche, nicht aber die öffentliche Meinung, für die er nur ein Gegenstand des Gelächters würde; und gar als Politiker breche er über einem öffentlichen Skandal den Hals. Es gebe nur einen Ausweg für sie beide und er, Redan, allein wisse ihn: man müsse die Existenz Firmianis dadurch beweisen, daß man ihn zahlen lasse. 760 000 Francs seien nötig, um die Gläubiger zufrieden zu stellen; ein Drittel sei er selbst zu zahlen bereit, den Rest zu beschaffen sei Daygrands Sache. Dieser Redan ist in Fabre's Werk das zweite Beispiel einer Freibeuternatur, dem ersten, d'Urth, verwandt, doch nicht gleich. Kaltblütig wie jener, sucht er sich den Weg aus der Klemme, in die er geraten ist, zu bahnen, ohne Scheu vor strafbaren Handlungen. Trotzdem sollte man Redan nicht kurzweg einen Gauner nennen, da sein Beweggrund nicht so sehr der Selbsterhaltungstrieb als der aufrichtige Wille ist, die Gläubiger zu entschädigen. Wie leicht könnte er ins Ausland fliehen und sie in der Patsche sitzen lassen! erklärt er Daygrand, um seine ehrliche Absicht zu beteuern. Seine Prozeßgaunereien standen also mindestens letzten Endes im Dienste eines guten Zweckes; und er will auch die 500 000 Francs, die er von Daygrand zu erpressen versucht, nur leihweise, und bringt ihm als Garantien dafür, daß er ihm in zwei bis drei Jahren die Summe zurückzahlen werde, eine Reihe von Papieren mit, die ihn der großen Erfolgsaussicht seines Unternehmens auf Korfu versichern sollen. Trotz der unerhörten

[10]) Gemeint ist der Conseil de l'Ordre, ein Gericht, das die Advokaten zur Rechenschaft zieht.

Frechheit, mit der Redan auftritt und handelt, wirkt er auf den Zuschauer sympathischer als Daygrand, Mme Daygrand, Jesselot und Dreyer, vielleicht wegen seiner Ähnlichkeit mit dem Typ des „edlen Räubers", der sich bekanntlich in der Literatur immer wieder der Beliebtheit erfreute und erfreut. — Als Redan geht, sieht sich Daygrand plötzlich an einen Scheideweg versetzt, wo es zu entscheiden gilt, ob er diesen dreisten Schwindler und Erpresser der Gerichtsbarkeit überantworten und nicht Minister werden, oder ob er ihm die geforderte Summe, die, nebenbei gesagt, sein Vermögen hoch übersteigt, verschaffen und übermorgen im Justizministerium wohnen soll. Einen Kompromißweg gibt es nicht, das wurde ihm soeben hinreichend klar gemacht, und Redan's letzte Worte « Croyez-moi, mon cher maître, cherchez l'argent » (S. 179), waren höhnisch-aufrichtig gemeint.

Der außergewöhnliche Charakter der Affäre Firmiani—Redan könnte leicht dazu verleiten, dem ganzen Fall als einem bloßen Erzeugnis dichterischer Phantasie den Wahrscheinlichkeitswert abzusprechen; wer aber die reiche Skandalgeschichte der dritten Republik kennt, weiß, daß er durchaus im Bereich der Möglichkeit liegt. Das mag auch folgenden Zeilen aus einer kritischen Besprechung der « Vainqueurs » durch Brisson entnommen werden: « Cela est presque aussi compliqué que l'affaire Humbert et non moins extraordinaire. Si cette cause fameuse n'eût pas existé, on eût traité de fantasmagorie la fable imaginée par M. Fabre »[11]).

Als Ganzes genommen, überzeugt der erste Akt der « Vainqueurs » erneut von Fabres Expositionskunst. Von dem ersten scheinbar belanglosen Gespräch zwischen den Kindern Isabelle Daygrand und Odette Vernod bis zu der großen Schlußszene Daygrand—Redan steht alles, man kann sagen jedes Wort, im Dienste der Darbietung der recht umfangreichen Vorgeschichte des Dramas. Dabei nützt der Dichter, wie schon in « La Maison d'Argile », alle Steigerungsmöglichkeiten so gewandt aus, daß das Interesse des Zuschauers trotz der stattlichen Länge der Exposition nicht erlahmt. So taucht die Affäre Firmiani—Redan zunächst ganz kurz in dem erwähnten Gespräch der beiden Mädchen auf; dann hört man wieder in der dritten Szene davon, als Revel, ein Sekretär Daygrands, beunruhigende Nachrichten aus dem Justizpalast mitbringt und als Tilloye, ein anderer Sekretär Daygrands, einen telefonischen Anruf eines Berichterstatters abnimmt, der dringend um ein Interview über den Fall ersucht; zwei Szenen später erhält Daygrand ein Schreiben seines Fraktionsführers Francart, der ihn tags darauf, vermutlich wegen der Affäre, zu sprechen wünscht. Dann, in der siebten Szene, teilt ein Gespräch der beiden Sekre-

[11]) A. Brisson, Théâtre, Bd. IV., S. 146.

täre mit, daß die Zeitung « Le Nouvelliste » sensationelle Veröffentlichungen über einen « avocat, qui est aussi un parlementaire, et qui représente à la Chambre un département du Nord . . . » (S. 159) in Aussicht stellt. Die achte Szene (Daygrand—Jesselot) bringt die Kunde von der Anklage gegen Daygrand, die Darstellung des Falles durch Daygrand und die Aufzählung der bedenklichen Begleiterscheinungen des Prozesses Firmiani—Redan durch Jesselot. Schließlich in der neunten Szene die Klärung der bis dahin ungewissen Lage durch Redan selbst.

Daneben weist Fabre in der ersten und zweiten Szene auf die bevorstehende Interpellation der Kammer und Erlangung der Ministerwürde durch Daygrand hin: ferner wird stückweise über Daygrands Laufbahn (zweite und vierte Szene) und über Dreyers Experiment (zweite Szene) berichtet, die Stellung der Vernod zu den Daygrand aufgezeigt (zweite, vierte und sechste Szene) und außerdem durch eine flüchtige Erwähnung der Freundschaft Mme Daygrands mit einem Bankier Leprieur (vierte Szene) und durch eine kurze Schilderung des unverschämten Treibens des Journalisten Pommier (siebte Szene) auf die folgenden Akte vorbereitet.

Der zweite Akt, der einen Tag nach dem ersten spielt, zeigt in dessen folgerichtiger Fortsetzung die Wirkung von Redans Forderung auf Daygrand und seine Familie. Unter dem Eindruck der Nachricht, daß der Conseil de l'Ordre eine unmittelbare Untersuchung einzuleiten gedenke, entschließt sich Mme Daygrand schweren Herzens zu einem Besuch, dessen Zweck vorläufig vom Autor noch im Dunkel gelassen wird, dem aufmerksamen Zuschauer aber nicht mehr unklar sein kann; Julien kündigt im Vorbeigehen an, daß er seinen Vater zu einem öffentlichen Geständnis als der ehrenvollsten Lösung überreden wolle; Jesselot ergeht sich in resignierten Klagen über das Unglück, das Daygrands und seine Zukunftsträume zerstört habe; Dreyers Ehrgeiz dagegen bleibt auch in dieser verzweifelten Lage ungebrochen, obwohl er eine neue peinliche Botschaft mitbringen muß. Pommier hat nämlich in seiner Zeitung, die ihrem Namen « Le Pamphlet » alle Ehre macht, einen Artikel erscheinen lassen, der Daygrand unverblümt als den Nutznießer eines früheren Liebesverhältnisses zwischen seiner Frau und einem gewissen Bankier schildert. Was Daygrand selbst anlangt, so bleibt es nicht lange zweifelhaft, wie seine Entscheidung ausgefallen ist; denn er sagt, er habe das Angebot des Ministerpräsidenten Chéroy, der ihm versprach, daß die gerichtliche Untersuchung eingestellt würde, wenn er seinerseits auf die Interpellation verzichte, abgewiesen. Augenscheinlich hat er sich bereits mit dem Gedanken vertraut gemacht, Redans Werkzeug zu sein. « J'ai beaucoup réfléchi à la proposition de ce Redan », sagt er zu Jesselot und Dreyer. « En somme, elle n'est pas si extravagante que d'abord elle pouvait

paraître. La combinaison imaginée par lui pour apaiser ses créanciers, les désintéresser, ne fait tort à personne et je peux y prêter les mains » (S. 192). Aber woher das Geld nehmen? Er selbst kann von den benötigten 500 000 Francs nur 200 000 aufbringen. Er dachte an einen reichen Onkel Dreyers, aber von diesem, einem eingefleischten Geizhals, ist, wie ihm Dreyer versichert, nichts zu erwarten. Selbstverständlich bieten Jesselot und Dreyer ihre kleinen Vermögen an, nicht aus Verwandtenliebe, wohlgemerkt, sondern weil sie starkes persönliches Interesse daran haben, Daygrand Justizminister werden zu sehen; ersterer hofft nämlich « président de Chambre » zu werden, letzterer erwartet eine ärztliche Mission nach Afrika — Fabre spielt hier auf den Nepotismus bei der Ämterbesetzung an. Aber es bleibt noch immer eine Fehlsumme von 200 000 Francs und es kommt am Ende nur mehr ein Mann in Frage, der diese Summe vorstrecken kann, der Bankier Leprieur. Daygrand will Leprieur durch Julien um eine Unterredung bitten lassen, stößt aber bei seinem Sohne, der Pommiers Artikel gelesen hat und seinen Vater von einem Bittgang zu dem Mann abhalten möchte, der ihn einst zum Hahnrei machte, auf Widerstand.

Die dadurch bedingte Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn bildet die Hauptszene des zweiten Aktes. Der Zusammenstoß der alten materialistisch-egoistischen und der jungen idealistischen Generation, der wir schon einmal, in der « Vie publique », in der Szene zwischen den beiden de Riols, beiwohnten, erlebt eine Neuauflage. Da Julien seinem Vater die Lektüre des Artikels ersparen möchte, sucht er ihn durch andere Argumente zu bewegen, von einer Anleihe bei Leprieur Abstand zu nehmen. Leprieur sei augenblicklich in einen unsauberen Prozeß verstrickt, führt er als erstes an. Aber für Daygrand ist das kein Grund, Leprieur zu verachten; und schließlich, eine andere Rettung sei nicht möglich. Nachdem es somit Julien mißlungen ist, Daygrand durch ein vorgeschobenes Motiv umzustimmen, und nachdem er auch mit der unvermittelten Bitte, der Vater möchte dem politischen Leben, in dem er doch nur Mühe und Undank ernte, entsagen, eine schroffe Abweisung erfahren hat, versucht er Daygrand von der ethischen Seite her beizukommen, indem er ihm versichert, er erachte es für seines Vaters würdiger, wenn er den Fehler, den er aus Unbedachtsamkeit im Prozeß Firmiani—Redan begangen habe, öffentlich eingestehe, als wenn er sich zum Gehilfen eines Gauners erniedrige. Aber auch diese eindringlichen Vorstellungen, die in dem Satze gipfeln: « A ta place, j'aimerais mieux n'être jamais ministre que me voir contraint, pour le devenir, à lier partie avec un aigrefin et à payer son silence avec l'argent d'un financier véreux », schiebt Daygrand durch eine selbstherrliche Verteidigung zur Seite: « Me demander de confesser ma faute, de faire mon mea culpa . . .

Quelle faute, d'abord? Je n'en avoue aucune. Et quand j'aurais commis une maladresse, ou une imprudence, ou une canaillerie — oui, tiens, même une canaillerie — serais-je assez sot de le reconnaître! Non pas! » und weiter « Plutôt que de renoncer à mes ambitions, je me casserais la tête » (S. 204 f.). Und da er sich vor seinem Sohn zu einer Rechtfertigung verpflichtet fühlt, schildert er sein ganzes Leben, das zähe Emporringen aus der Unbekanntheit, und zeigt, daß er sich mit einem Verzicht auf den Ministersessel um die Früchte einer jahrelangen Arbeit betrügen würde. Selbst als ihm kurz vor Aktschluß der Artikel des « Pamphlet » vor die Augen kommt, bleibt sein Entschluß, sich an Leprieur zu wenden, unumstößlich bestehen. « Peuh! Ce n'est qu'un article de journal. Quand tu en auras lu autant que moi! » (S. 210), tut er beherrscht die über ihn ausgegossenen Schmähungen ab. Als er aber gleich darauf allein ist, steigt doch ein flüchtiger Zweifel an der Treue seiner Frau in ihm auf. Doch schlägt er sich diesen privaten Gedanken rasch aus dem Sinn; denn zunächst gilt es für ihn, den Mann der Öffentlichkeit, vor der Öffentlichkeit seine durch Pommier bloßgestellte Ehre zu retten: « Il faut que j'aille casser la figure à cet individu » (S. 211).

Daß die Verunglimpfungen der Daygrand im « Pamphlet » nicht aus der Luft gegriffen sind, unterliegt nach der zweiten Szene des dritten Aktes kaum mehr einem Zweifel. Die Willfährigkeit Leprieurs, den Mme Daygrand zu sich bat, und der vertrauliche Ton, in dem ihre kurze Unterredung endet, läßt leicht auf ein innigeres früheres Verhältnis der beiden schließen. Für Daygrand, dem der Zeitungsartikel nach und nach gewisse halbvergessene Erinnerungen ins Gedächtnis zurückrief, die ihm seinen Inhalt immer glaubwürdiger erscheinen lassen, ist die Bereitwilligkeit, mit der Leprieur die von Mme Daygrand erbetene Summe zu zahlen versprach, der schlagende Beweis für die Richtigkeit seiner Befürchtungen.

In einer vom Dichter groß angelegten, leidenschaftlichen Szene, mit der das Stück zu seinem ersten Höhepunkt geführt wird, zieht er seine Frau zur Rechenschaft. Man hat dabei, wie in der entsprechenden Aussprache zwischen den beiden Reynard im « Argent » den Eindruck, daß der Zorn des Mannes weniger dem Gefühl persönlich erlittener Schmach entspringt, als der für ihn weit tragischeren Erkenntnis, daß er nunmehr ein « homme fichu » (S. 226) sei; denn der Notausgang aus der Affäre Firmiani—Redan, den er sich mit Hilfe Leprieurs hätte öffnen können, muß ihm jetzt verschlossen bleiben. Mit einer Hartnäckigkeit, hinter der sich die Hoffnung verbirgt, Daygrand möchte sich doch noch von ihrer Unschuld überzeugen lassen und dann kein Hindernis mehr sehen, Leprieurs Geld zu seiner Rettung zu verwenden, leugnet Mme Daygrand lange den ihr vorgeworfenen Fehltritt ab. Erst als ihre Be-

teuerungen erfolglos bleiben und ebenso ihre Bitten im Namen der gemeinsam erduldeten Leiden und Entbehrungen verflossener Jahre und der Zukunft ihrer Kinder, gibt sie ihn endlich zu, um aber gleichzeitig aus einer Beschuldigten eine Anklagende und Fordernde zu werden. Er, Daygrand selbst, sei für ihr Vergehen verantwortlich, weil er, ein Mann, der nur seiner Laufbahn lebte, sie nicht die Liebe habe finden lassen, nach der sich eine Frau sehne. « Je n'ai pas eu de mari. Ta vie tout entière a été tournée vers le dehors. Les affaires, la politique t'ont pris; tu leur as donné le pas sur moi. Tu t'es occupé de tes clients, de tes électeurs, mais moi? Je n'étais qu'une sorte d'intendante qui tenait la maison, veillait à la dépense, organisait les réceptions. Tu me regardais comme une associée, non comme une épouse. Que j'eusse un cœur et le besoin d'aimer et d'être aimée, quand t'en es-tu inquiété? Tu ne pensais qu'à la situation à conquérir » (S. 229). Dann jedoch, als ob sie ihren harten fordernden Ton bereue, sucht sie das Gesagte dadurch zu sänftigen, daß sie ihn nochmals bei der Vergangenheit und bei ihren Kindern beschwört. Als das Gespräch durch Jesselots Auftritt unterbrochen wird, scheint es trotz allem, als bleibe Daygrand fest bei seinem Vorsatz.

Die kleine Szene Daygrand—Jesselot hat Fabre mit viel feinem Humor behandelt. Jesselot sagt, wie das so seine Gewohnheit ist, nicht ja und nicht nein zu Daygrands Entschluß, aber er läßt am Ende einiger sehr klug gesetzten Worte das mitgebrachte Sümmchen vielbedeutend auf dem Tische liegen. Fabre versteht es so ausgezeichnet, die gewundene und dabei schlaue Art Jesselots wiederzugeben, daß nichts besser einen Begriff von der Güte dieses Auftritts vermitteln kann, als ein Ausschnitt aus seiner Rede. « Garde des sceaux! Un avocat! Tant d'avantages! Mais, puisque vous avez des raisons si fortes, décisives, d'y renoncer! Dieu me garde de critiquer un excès d'honnêteté, une intransigeance qui, de prime abord, pourrait paraître mal avisée . . . Tout de même! . . . Votre succès, demain, vous donnait le portefeuille de la Justice! Je vous voyais au ministère avec une influence chaque jour grandissante, mettant dans votre poche Francart, ce médiocre; bref, le véritable chef du gouvernement et tout naturellement désigné pour être le futur président du Conseil . . . » (S. 233). Allein gelassen, spielt Daygrand, noch unter dem Eindruck der beiden vorausgegangenen Szenen stehend, vorübergehend mit dem Gedanken, er könne, wie ihm seine Frau beteuerte, trotz allem Leprieurs Geld annehmen. Aber er ist noch immer Ehrenmann genug, um ihn rasch wieder fallen zu lassen, und sich mit der Zuversicht zu trösten, daß er nach erfolgreicher Interpellation spätestens in zwei bis drei Jahren, wenn man den Fall Firmiani—Redan vergessen habe, wieder Gelegenheit haben werde, Justizminister zu werden. Als nun aber

Vernod kommt und ihm im Auftrage seiner Fraktion mitteilt, daß ihm die Interpellation entzogen und einem anderen — keinem anderen natürlich als ihm, Vernod, selbst — übertragen sei, und seinem lange verhaltenen Neid nun in einer Reihe von Böswilligkeiten freien Lauf läßt, da treibt Daygrand der gekränkte politische Ehrgeiz in einem Augenblick dorthin, wohin ihn weder die Vorstellungen seiner Frau noch die verkleideten Anstrengungen Jesselots ziehen konnten: nach einem kurzen inneren Kampf, in dem er den letzten Gewissenswiderstand niederkämpft, trumpft er auf: « Eh bien, M. Firmiani existe » (S. 237). Auf diese unerwartete Wendung der Dinge hin schlägt Vernod wie eine Wetterfahne um und ringt, als er sich von der ersten Bestürzung erholt hat, verzweifelt nach kriecherischen Worten, die den kommenden Justizminister seiner Freundschaft versichern sollen. — Daygrands nächster Gedanke gilt der Duellforderung, die er dem Herausgeber des « Pamphlet » zu senden beschloß. Dieser Pommier ist ein typisches Gewächs des verunkrauteten Bodens der dritten Republik. « C'est un jeune homme qui veut se faire une situation. Il s'est mis d i f f a m a t e u r p u b l i c. Très crâne, d'ailleurs, il s'est battu deux ou trois fois et a mis fort mal à point son dernier adversaire. Depuis ce jour, il a pu tout imprimer et tout dire impunément dans ‚le Pamphlet' » (S. 158). Die unbegrenzte Pressefreiheit der Demokratie und die Statthaftigkeit des Unfugs, der mit dem Duellieren getrieben wird, will Fabre sagen, gestatten einer Clique von Journalisten von der Art dieses Pommier nicht nur ein freches Unwesen zu treiben, sondern sogar im öffentlichen Leben eine bedenklich große Rolle zu spielen. — Daygrands Sekundanten warten bereits im Vorzimmer, als Dreyer mit der Nachricht kommt, daß Pommier bereits von Julien gefordert worden sei. Er selbst, Dreyer, hat Julien zu diesem Schritt überredet und man kann, obwohl er als Begründung anführt, Pommier würde sich weigern, mit Daygrand die Klingen zu kreuzen, den Verdacht nicht los werden, daß er es aus der rücksichtslos egoistischen Erwägung heraus tat, Daygrand könne dem Duell zum Opfer fallen und damit auch sein eigener Zukunftstraum zerstört werden.

Der vierte Akt spielt am Tage des Duells, kurze Zeit nach der Interpellation, die sich für Daygrand zu einem großen Erfolg gestaltete, besonders als er gelegentlich einer gegnerischen Anspielung auf den Fall Firmiani-Redan die Empfangsbestätigung über die angeblich von Firmiani an Redans Anwalt überwiesene Summe vorzeigte. Während draußen im Arbeitszimmer Daygrands Senatoren, Abgeordnete und Freunde ihre Glückwünsche darbringen, spielen sich im Salon, wo die Familie um das Leben Juliens bangt, vor den Augen der Zuschauer Szenen von erschütternder Tragik ab. Jetzt, unmittelbar nach dem ersehnten Triumph, den sie viel-

leicht mit dem Leben ihres Sohnes bezahlen müssen, fallen den „Siegern" plötzlich die Schuppen von den Augen und sie sehen mit niederschmetternder Klarheit die Sinnlosigkeit und Schuld ihres Lebens. « . . . nous savons ce que nous sommes: deux malheureux et deux coupables » (S. 251), ist das Fazit, das Daygrand auf der Höhe seiner Laufbahn ziehen muß. « Et il y a des gens qui sont là, qui nous croient heureux, qui nous envient sans doute. S'ils les voyaient, ces vainqueurs pitoyables qui gémissent et qui se frappent la poitrine! S'ils savaient ce qu'il nous en a coûté pour arriver où nous voulions! . . . Jusqu'où j'ai dû descendre! Et les journées que j'ai vécues! Et ces heures d'angoisse, maintenant! ces battements de cœur chaque fois que s'ouvre une porte! ces craintes pour la vie d'un fils! . . . d'un fils! . . . Ah! une situation ainsi conquise, c'est la payer trop cher! vraiment trop cher » (S. 253 f.). Die Ironie des Schicksals will es, daß Julien an einer Verletzung, die ihm Pommier beibringt, stirbt. Damit fällt Daygrands stolzes Gebäude, wie vom Blitz getroffen, in sich zusammen, und Daygrand und seine Frau ergehen sich in wilden Selbstanklagen. Fabre erzielt in allen diesen Szenen, sowohl während des von schlimmen Vorahnungen beunruhigten Wartens auf eine Nachricht über Julien als auch bei dem völligen seelischen Zusammenbruch der Daygrand nach dem Eintreffen der Todesbotschaft, eine so echte, tief ergreifende Wirkung, daß man fast mit den „Siegern" Bedauern fühlt. Gleichsam als bereue er es nachträglich, mit diesen elenden Geschöpfen Mitleid erweckt zu haben, gibt er dann aber seinem Stück einen Schluß, der in seinem Sarkasmus beinahe unerträglich ist.

Vernod: Ah! l'affreux malheur! Je cours chez Francart.

Jesselot: Francart?

Vernod: Le prévenir, lui dire que, maintenant, il est impossible à ce pauvre Daygrand . . .

Jesselot: D'aller chez lui aujourd'hui? . . . Oui . . . Mais il ira demain.

Vernod: Demain? Ministre! Quand même: (Entre les dents, à lui-même). Ah! le salaud! (S. 260).

Wenn der Vorhang fällt, hat man gleichzeitig einer Tragödie und einer Satire beigewohnt. Denn man bemitleidet und verachtet diese « vainqueurs », die die Erfüllung ihrer ehrgeizigen Wünsche mit einem ungeheuren Preise bezahlt haben, mit dem Leben des Sohnes, mit der Ehre der Frau und mit der Ehre des Mannes, der einem Gauner Handlangerdienste leistete und sich dabei des Geldes des ehemaligen Geliebten seiner Frau bediente.

Wie in allen sozialen Dramen Emile Fabre's ist auch in den « Vainqueurs » der an einem Einzelfall geübten sozialen Kritik erweiterte Bedeutung beizumessen. Hat Fabre solche „Sieger", die dem

Karrieremachen Ehre und Lebensglück zum Opfer bringen nicht zu tausenden unter seinen Zeitgenossen gesehen? Ein paarmal wird sogar die Gemeingültigkeit seiner Satire für die ganze Gesellschaft der dritten Republik eigens hervorgehoben, so z. B. wenn Dreyer zu Daygrand sagt: « Connaissez mieux l'âme de vos contemporains, mon cher père. Pour eux, le succès couvre tout, le succès répond à tout, le succès justifie tout » (S. 198), oder wenn Redan meint: « Tous, hommes d'affaires, artistes, politiciens, avocats, savants, nous sommes logés à la même enseigne . . . ‚Au sabotage universel'. C'est la grande marque de l'époque » (S. 176).

Wo Fabre in den « Vainqueurs » seine Kritik auf einzelne Gebiete des öffentlichen Lebens spezialisiert, werden am häufigsten Justiz und Presse genannt. Die zeitgenössische Gerichtsbarkeit wird mit vernichtenden Urteilen bedacht, die um so mehr Gewicht haben, als sie der Feder eines Juristen entstammen:

« Elle (l'opinion publique) sait ce que vaut votre justice confraternelle, dure aux petits, maternelle aux autres » (S. 171).

Julien sagt von Leprieur: « Il soutient contre certains de ses associés un procès malhonnête qu'il gagnera, sans doute, car il s'est mis à l'abri de la loi » (S. 202).

Und von Fabre's engeren Kollegen, den Rechtsanwälten, heißt es: « Oh! s'il fallait embêter tous les avocats qui commettent des fautes professionnelles ou qui donnent aux clients des conseils pour rouler leurs créanciers! . . . » (S. 188).

Noch heftiger sind Fabre's Angriffe auf die Journalisten, deren beispiellose Rücksichtslosigkeit, Verleumdungssucht und Sensationsgier einem solch vornehmen und bescheidenen Künstler wie Fabre doppelt verhaßt sein mußten. Ihre Aufdringlichkeit kennt keine Grenzen. Kaum ist etwas von der Affäre Firmiani-Redan ruchbar geworden, so bittet auch schon einer telefonisch um ein Interview; und dann löst ein Anruf den anderen ab und eine Menge von sensationslüsternen Berichterstattern und Pressephotographen dringen in Daygrands Haus ein und belagern mit unverschämter Hartnäckigkeit die Türen seines Arbeitszimmers, ohne sich um sein Verbot oder gar um die Familie zu kümmern. Ihre Dreistigkeit treibt sie bis in das Speisezimmer und in die Küche, ja einer will sogar eine Aufnahme des Schlafzimmers machen, weil Gerüchte umgehen, Daygrand habe sich das Leben genommen. Die Unerschrockenheit, mit der Fabre hier gegen eine Macht vorgeht, die sich zum Feinde zu machen immerhin ein Risiko war, kann nicht hoch genug angeschlagen werden; keiner der damaligen Schriftsteller wagte unseres Wissens eine solch eindeutige scharfe Sprache gegen die Presse.

Nebenbei wendet sich Fabre, wie wir sahen, auch noch gegen das Duell, das nach seiner Auffassung in 90 von 100 Fällen kein

Ehrenhandel ist, sondern eine ungefährliche abgekartete Sache, durch die sich die Duellanten in den Augen der Öffentlichkeit mit einem Schimmer von Heldentum umgeben wollen. « Les duels! » beruhigt Jesselot die geängstigte Mme Daygrand. « Nous savons comment ils finissent. Il y en a un presque chaque jour, en France, et vous connaissez les résultats. » (S. 245). Die Richtigkeit von Fabres Urteil wird durch den jeweils unblutigen Ausgang so mancher geschichtlich überlieferter Duelle führender politischer Persönlichkeiten (Millerand, Reinach, Clemenceau, u. a.) bestätigt.

Ihrem Gesamtwert nach stehen die « Vainqueurs » unter Fabres Familiendramen zweifellos obenan, und innerhalb seines ganzen Werkes werden sie an geballter dramatischer Kraft höchstens noch von den « Ventres dorés » übertroffen.

Les Sauterelles (1911)

Das vorletzte der Fabre'schen sozialen Dramen und zugleich das letzte, dem die Bezeichnung „Drama des öffentlichen Lebens" zukommt, verdankt seine Entstehung eigentlich einem Zufall. Fabre nahm eines Tages als Gast an einem Dîner ehemaliger Kolonialbeamten teil und erfuhr bei dieser Gelegenheit aus dem Munde von Augenzeugen von Zuständen in den Kolonialverwaltungen, die er als Laie nicht für möglich gehalten hätte. Was er vernahm, rief vermutlich sofort den Gedanken in ihm wach, in seinem nächsten Drama das öffentliche Leben einer französischen Kolonie zur Zielscheibe seiner Satire zu machen. Die mannigfachen authentischen Quellen, die Fabre später, als er über den Vorarbeiten zu dem geplanten Werk saß, über die kolonialen Verhältnisse zu Rate zog, bestätigten die Eindrücke, die ihm die Tischgespräche bei jenem Dîner vermittelt hatten, und führten ihn zu der Erkenntnis, daß das französische Kolonialwesen sich in den Bahnen einer Mißwirtschaft bewegte, die selbst die im Mutterland herrschende in den Schatten stellte. Die Männer, die als Vertreter Frankreichs — gleichviel ob als offizielle oder als inoffizielle — in die Kolonien hinauszogen, ließen mit wenigen Ausnahmen in erschreckendem Maße Verständnis und Fähigkeit für die Aufgaben vermissen, die ihrer dort harrten; obendrein waren unter ihnen ausgesprochen minderwertige Elemente sehr zahlreich vertreten, Dunkelmänner, Gauner oder Abenteurer, für die die Kolonien entweder Zufluchtsort oder Eldorado waren. Aussaugen des Landes und seiner Bewohner lautete ihre Auslegung des Sinnes des Kolonialwesens und sie trieben demgemäß ein Unwesen, das Frankreich als kolonisierendes Land bei aller Welt in übelsten Verruf bringen mußte.

„Heuschrecken" nennt Fabre diese rücksichtslosen Ausbeuter im Titel seines 1911 erschienenen Stückes, schärfste Satire ankün-

digend. Das Drama selbst hält an Heftigkeit der Angriffe durchaus, was der Titel verspricht.

Der Schauplatz des Stückes ist das ostasiatische Schutzgebiet Französich-Indochina (heute Kolonie)[12]; doch nennt sie Fabre, bewußt einen anderen Namen wählend, mit der im 18. Jahrhundert für Canada üblichen Bezeichnung « Nouvelle-France ». Neben dem Namen hat Fabre auch die tatsächlichen geographischen und administrativen Verhältnisse von Indochina in seinem Stück abgeändert: so hat er z. B. aus den fünf Provinzen, in die das Land zerfällt, drei gemacht und mit fingierten Namen[13] bezeichnet; außerdem untersteht bei Fabre, abweichend von den Tatsachen, die ganze Kolonie einem Eingeborenenkaiser, was in Wirklichkeit nur für die Provinz Annam zutraf. Fabre nahm diese Änderungen vor, um ein halb wirkliches, halb fingiertes Milieu zu schaffen, das dem Inhalt des Stückes entspricht, in dem sich auch der Wirklichkeit Nachgeschildertes und vom Autor frei Ersonnenes berühren bezw. vermischen.

Die Handlung der « Sauterelles » ist die Geschichte eines Eingeborenenaufstandes in » Nouvelle-France «. Zur Zeit, wo das Stück einsetzt, zieht gerade über den Tmeren — so heißen diese Eingeborenen — eine schwarze Wolke herauf: neue Steuern und Monopolisierungen drohen demnächst die Not des von den Fremden schwer bedrückten Volkes um ein weiteres zu vermehren. Denn die Kolonialverwaltung ist eben dabei, den lang gehegten Gedanken, zum zivilisatorischen Ausbau des Protektorats ein Darlehen aufzunehmen, in die Wirklichkeit umzusetzen; Lebray, der « résident supérieur » der Provinz von Shong Hoï, tritt schon in Verhandlungen mit dem Agenten einer französischen Kolonialbank, die sich bereit erklärt hat, die benötigten 225 Millionen Francs aufzubringen, vorausgesetzt, daß das Land völlig befriedet sei. Die Rückzahlung der riesigen Schulden macht wenig Sorgen. Was ist natürlicher, als daß sie von den Eingeborenen, den angeblichen Nutznießern der in Aussicht genommenen Arbeiten, besorgt wird! Die Ausführung des Planes scheint jedoch noch einmal zu scheitern und zwar am Widerstand des Generalgouverneurs Carvin, der aus der Erkenntnis heraus, daß die Kreditaufnahme fast ausschließlich

[12] Nachdem Frankreich bekanntlich im 18. Jahrhundert seine großen überseeischen Besitzungen an England verloren hatte, gewann es im 19. Jahrhundert, seine koloniale Expansion nochmals beginnend, eine Reihe neuer Gebiete, darunter auch Indochina.

[13] Diese Namen sind durchsichtig genug, um die wirklichen Verhältnisse durchschimmern zu lassen: mit der « province de Shong Hoï » meint der Autor Cochinchine, denn Shong Hoï, die Stadt, in der das Drama spielt, ist nichts anderes als Saïgon, die Hauptstadt von Cochinchine und der Sitz des Gouverneurs; die « province du Fleuve Rouge » ist Tonkin und mit den « Hautes-Provinces » wird wohl das gebirgige Annam gemeint sein.

seinen Landsleuten zugute käme, seine Genehmigung versagt. Aber Carvins Gegner, vor allem Lebray, haben in Paris mächtige Freunde, und Carvin wird eines Tages, gerade in dem Augenblick, wo er Lebray für ein Jahr seines Amtes entheben will, von seinem Posten abberufen. (1. Akt).

Ein neuer, dem Geschmacke der Kolonialbeamten besser entsprechender Gouverneur, Régial, kommt in die Kolonie und der Tätigung der Anleihe scheint nichts mehr im Wege zu stehen. Aber während die Kolonialverwaltung bereits über die Verwendung der Gelder berät, fängt der Bandenführer Muong-Bâ, der durch Carvins kluge Verständigungspolitik versöhnt seine Umtriebe für einige Zeit eingestellt hatte, wieder an, das Land unsicher zu machen und die Bevölkerung gegen die Weißen aufzuwiegeln. Obwohl dadurch die Gefahr einer Volkserhebung heraufbeschworen wird, beschließt Régial im Verein mit Lebray Teile der französischen Truppen in die Heimat zurückzusenden, um die Verantwortlichen der Kolonialbank glauben zu machen, daß in Nouvelle-France beste Ruhe und Ordnung herrsche. (2. Akt).

Es kommt glücklicherweise nicht zum offenen Aufstand, da die Tmeren ihr Los nochmals geduldig auf sich nehmen, in dem Glauben, die ihnen auferlegten Steuern seien das letzte Opfer, das sie zu leisten hätten. Aber über ein Jahr sind die Kredite aufgebraucht, ohne daß die Arbeiten fertiggestellt wurden, und das zu deren Fortführung nötige Geld soll erneut dem Volke abgepreßt werden. Da der Kaiser der Tmeren und seine Minister sich diesen neuen Ausbeutungsmaßnahmen widersetzen, werden sie kurzerhand von Régial abgesetzt und der zehnjährige Thronfolger, ein willenloses Werkzeug in den Händen der Franzosen, wird zum Kaiser gemacht. (3. Akt).

Damit ist der Bogen überspannt. Während eines Festgelages der Europäer im neuerrichteten Prunkpalast des Gouverneurs bricht die Empörung los. Die Tmeren sprengen die Zugbrücke zur Kaserne und setzen so ihren gefährlichsten Gegner, das Militär, matt. Die Kolonialbeamten wären den Aufständischen rettungslos ausgeliefert, wenn nicht einige Tapfere unter ihnen in letzter Stunde Hilfe herbeiholten. Diese schlagen sich quer durch die Rebellen einen Weg zur Kaserne, vertreiben von dort die Tmeren, die jeden Versuch der Soldaten, auf einem Notsteg das Gebäude zu verlassen, vereitelten, und kommen mit den Truppen gerade noch rechtzeitig zum Entsatz ihrer im Palast eingeschlossenen Landsleute. Das Ende ist wieder einmal bittere Ironie. Régial fälscht in einem telegrafischen Bericht nach Paris die Vorfälle dahin ab, daß sich der Aufstand gegen die Mandarine und gegen den von den Aufständischen getöteten jungen Kaiser gerichtet habe, und legt, nun da dank seinem Eingreifen die Ruhe wieder hergestellt sei, dem Kolonialmini-

ster nahe, das Schutzgebiet Nouvelle-France zu annektieren und dem in der Revolte zu Tage getretenen Freiheitsdrang der Eingeborenen dadurch entgegen zu kommen, daß man sie mit dem allgemeinen Wahlrecht zur Wahl einer konsultativen Kammer (welche Ironie!) beschenke. (4. u. 5. Akt.)

Neben dieser Haupthandlung läuft als Nebenhandlung ein kleines Liebesdrama her. Nam-Trieu, ein Minister des tmerischen Kaisers, seine Frau und der Kabinettschef de Dambrun sind seine Personen. Vor den Toren von Shong Hoï steht, zwischen Bäumen verborgen, eine alte Pagode, ein Eigentum de Dambruns. Dort sieht man abends öfters Nam-Trieus kleine Frau Hao-Sen ein- und ausgehen. Eines Tages erfährt Nam-Trieu von diesen Besuchen, und das Liebesidyll zwischen der Tmerin und dem Franzosen findet ein tragisches Ende. Hao-Sen muß, wie es die Sitte des Landes erfordert, auf Geheiß ihres Gemahls Selbstmord begehen; Nam-Trieu selbst nimmt sich das Leben, als er im Laufe der Empörung in die Hände der Franzosen fällt. Dieses Liebesintermezzo mutet wie eine Verbeugung Fabres vor einer damaligen Theatermode an; ungefähr seit der Jahrhundertwende war nämlich die Liebe oder Liebelei zwischen der Ostasiatin und dem Europäer ein besonders beliebtes Thema des europäischen Theaters, vor allem des Opern- und Operettengenre, geworden — Puccinis „Madame Butterfly" und Sidney Jones' „Geisha" gingen bekanntlich mit großem Erfolg über die meisten europäischen Bühnen. Zu dieser Annahme berechtigt vor allem die etwas süßliche puppenhafte Figur der Hao-Sen, die schwerlich auf dem Boden von Fabres realistischer Kunst entstanden sein dürfte.

Beide Handlungen sind an sich belanglos. Sie sind nichts mehr als Bindemittel für eine Reihe von Szenen, in denen der Dichter das öffentliche Leben einer französischen Kolonie darstellen wollte. Dieser ihrer untergeordneten Bestimmung entsprechend sind sie ohne die sonst bei Fabre übliche Klarheit der Gliederung und dramatische Schlagkraft niedergeschrieben worden; außerdem entbehren sie fast jegliches psychologische Interesse, sodaß nichts vorhanden ist, was die innere Anteilnahme des Zuschauers sichern könnte. Fabre hat wohl diese Dürftigkeit selbst gefühlt und versucht den Zuschauer über sie hinwegzutäuschen; doch ist er dabei vorübergehend in die Nähe des Effekthascherischen geraten, wie in den letzten Szenen um Hao-Sen und Nam-Trieu oder in den Auftritten der Mme Bérigny, die aus nicht ganz durchsichtigen Gründen gewaltsam mit heroischen Zügen versehen wurde, die den gefährlichen Auftrag übernimmt, mit Muong-Bâ zu verhandeln, beim Aufstand den treuen Eingeborenentruppen Befehle zuruft und dann plötzlich unter einer Kugel verletzt zusammenbricht. Bei Fabre ist man über solche Zusätze, die eine tiefere Begründung

vermissen lassen, um so mehr überrascht, als man ihn von früheren Stücken her als Feind von Willkürlichkeiten kennt.

Die Ursache dieser Mängel ist die Überbetonung des satirischen Moments, die naturgemäß eine Vernachlässigung der künstlerischen Verarbeitung des Stoffes zur Folge haben mußte. Fabre übt hier auf breitester Grundlage soziale Kritik, in einem Umfange wie niemals vorher und nachdem. Die Personen und ihre Gespräche dienen einzig und allein einer ausführlichen Schilderung der Zustände in Nouvelle-France; was besagen will, daß sie keinen künstlerischen Eigenwert besitzen. Tatsächlich sucht man vergeblich nach einer Gestalt, die über das Schematische hinausginge und menschliche Echtheit erreichte.

Das Personenverzeichnis läßt sich in drei deutlich geschiedene Gruppen aufteilen: zuerst die rücksichtlos egoistischen Kolonialbeamten, die „Heuschrecken"; dann eine kleine Schar idealistischer Kolonialbeamten, die Kolonialarbeit in des Wortes bestem Sinn leisten; und schließlich die Eingeborenen.

Unter den „Heuschrecken" steht Maxime Régial obenan. Régial ist ein Mann der großen Gesten und lautschallenden Worte, der unter äußerem Pathos innere Unfähigkeit verbirgt, « une belle tête vide » (Bd. IV, S. 46), ein Hohlkopf und Wortemacher, wie geschaffen, um in einem Staate, in dem man nach einem bereits angeführten Satz Fabres durch die Beredsamkeit regiert (Bd. I, S. 172), führende Posten zu bekleiden. Gestern war Régial Unterrichtsminister, heute ist er Generalgouverneur einer fernöstlichen Kolonie, morgen wird er in irgend einem anderen Gebiet des öffentlichen Lebens auftauchen, ohne auch nur irgendwo Sachkenntnisse zu besitzen. Wenn Fabre diesen Menschen in Frankreich unter dem Namen « le Robespierre moderne », « l'Incorruptible » (S. 21) bekannt sein läßt, so leitet er damit den Hohn, den er über den Régial-Typus ausgießt, sehr geschickt auch auf das Land über, das einen solchen Typ nicht nur eine Rolle spielen läßt, sondern sogar verherrlicht. Es ist klar, ein Mann wie Régial bringt für das Amt eines Generalgouverneurs auch nicht eine der Fähigkeiten mit, die es von seinem Träger verlangt. Wo Anpassung an die fremden Untertanen am Platze wäre, kehrt er mit überlegener Miene den Herrn heraus. « Gouverner partout, n'administrer nulle part » (S. 47) ist ihm Wahlspruch für seine koloniale Tätigkeit; sein Ziel, aus den Eingeborenen Franzosen zu machen. Er kommt sich gleichsam als Beauftragter der Zivilisation vor, der einem Barbarenvolke die Errungenschaften des Abendlandes als Geschenk überreicht, ohne danach zu fragen, ob es dafür reif sei. « Déjà, j'ai donné des ordres » sagt er, bald nachdem er sein Amt angetreten hat, zu dem ersten tmerischen Minister, « pour que la table des Droits de l'Homme et du Citoyen fût traduite en Tmère et affichée dans toutes vos écoles

et pour que notre belle devise républicaine: liberté, égalité, fraternité, fût inscrite sur tous vos monuments. Bref, ma volonté est de changer la face économique de ce pays par l'emprunt; . . . et, par notre civilisation, de transformer vos mœurs, vos lois, vos coutumes, de briser les liens et les traditions qui vous rattachent au passé.» (S. 47 f.) Régial verkörpert den stark propagandistisch eingestellten französischen Republikanismus, und zwar in einem Grade, wo er engstirnig und lächerlich zu werden beginnt. Da das Tmerenvolk seinen Zivilisierungsplänen wenig Liebe entgegenbringt und sich eines Tages weigert, das zu deren Verwirklichung notwendige Geld herzugeben, will es Régial, der von dem Gedanken besessen ist, Zivilisation und Glück seien identisch, mit „jakobinischen Maßnahmen" zu dem vermeintlichen Glück zwingen. Dadurch beschwört er die Empörung herauf. Dann aber, in Augenblicken der Gefahr, wo es zu handeln gilt, versagt der Phrasendrescher Régial so kläglich, daß er komisch wirkt, so etwa wenn er ausruft: « Une révolte sous mon proconsulat! Ils ne voient donc pas qu'ils me déshonorent. Si je mettais mon grand uniforme et que j'aille les haranguer? » (S. 118).

Der « résident supérieur »[14]) Lebray ist wohl die unsympathischste Gestalt unter den Kolonialbeamten, der Typus des rücksichtlosen Egoisten und Blutsaugers. Der Grundsatz, der in seiner Provinz gilt, heißt Knechtung und Ausbeutung der Eingeborenen und Lebray ist um eine Verteidigung dieser seiner Kolonialmoral keineswegs verlegen. « Gardons-nous de juger avec une morale européenne des hommes qui vivent à quatre mille lieues de la France, » verteidigt er sich Carvin gegenüber. « Le climat, l'isolement, l'ennui, les pouvoirs même qu'ils détiennent, tout un ensemble de circonstances et de fatalités . . . » (S. 30). Man kann aus diesen Worten den guten Willen des Autors heraushören, auch diesem gemeingefährlichsten Typ des Kolonialbeamten mit aller Objektivität gerecht zu werden. Lebrays Egoismus macht auch vor seiner eigenen Person nicht halt; obwohl er schwer an einer Leberkrankheit leidet und ihm eine Erholung in anderem, gesünderem Klima dringend not täte, klammert er sich mit zähem Ehrgeiz an seinen Posten, in der stillen Hoffnung, eines Tages noch Gouverneur zu werden. Seine Vorgeschichte steht als ein Fall für viele, und will ein bißchen Licht in das Dunkel fallen lassen, das damals die Herkunft so manches Kolonialbeamten umgab. Lebray war vormals ein kleiner unbekannter Journalist, und wäre es wohl sein Leben lang geblieben, wenn ihn nicht eines Tages ein mächtiger Abgeordneter zum Ehemann für seine Geliebte, eine Tänzerin vom Moulin-Rouge, aus-

[14]) « résident supérieur » ist der Titel für die unmittelbar dem Gouverneur unterstellten Leiter der einzelnen Provinzen.

erkoren hätte. Lebray ließ sich willenlos verheiraten und wurde dafür vom Zeitungsschreiber, der kaum von der Existenz der Nouvelle-France wußte, zum « résident supérieur » dieser Kolonie. Die erste, nur in wenigem von der heutigen Gestalt abweichende Fassung des Stückes, wie sie in der Illustration théâtrale Nr. 197 vorliegt, enthält in der Unterredung Lebray-Carvin des ersten Aktes eine Episode, durch die Fabre ersteren auch zum niedrigen Sinnenmenschen stempelt. Diese Stelle, in der es heißt, daß Lebray sich eine Konkubine des Kaisers zu Willen machte, hat Fabre später weggelassen und sich darauf beschränkt, Lebray lediglich dadurch einen etwas sinnlichen Zug zu verleihen, daß er ihn einen leidenschaftlichen Opiumraucher sein läßt.

Heuschrecken treten meist in Schwärmen auf; so bleiben auch hier Régial und Lebray nicht die einzigen Vertreter ihrer Gattung, sondern zu ihnen gesellt sich eine ganze Anzahl von Artgenossen, unter ihnen beinahe alle, die die hohen Ämter der Kolonie bekleiden, die Direktoren der „Öffentlichen Arbeiten", des Zollwesens, der « comptabilité » und der « services civils », der Staatsanwalt, der Befehlshaber des Militärs und der Kabinettschef. Nicht alle treten plastisch vor uns hin; nur drei, Tron, der Leiter der „Öffentlichen Arbeiten", der General Tourmalin und der Kabinettschef de Dambrun besitzen Relief. Der beleibte Südfranzose Tron ist eine köstlich gelungene Figur — man merkt, daß Fabre lange Zeit unter Marseillaisern lebte. Sein Vorname Marius und sein Leitspruch für das Kolonialleben: « Cultiver notre vieille gaîté française » (S. 11), besagen genug. Tourmalin macht den Eindruck eines alten Haudegens, der in Worten etwas tüchtiger ist als in Taten. Als seinen Truppen von den Eingeborenen vergiftetes Fleisch geliefert wird und der Verdacht der Urheberschaft auf Muong-Bâ fällt, verspricht der General großsprecherisch bei seiner Ehre, in einem grausamen Feldzug, bei dem er Brunnen vergiften, Ernten und Viehbestand vernichten und Dörfer verbrennen will, dem Piratenführer das Handwerk zu legen. Er fängt auch tatsächlich einen Muong-Bâ und läßt ihn enthaupten, aber es stellt sich heraus, daß es nur ein Bruder des gefürchteten Gegners war. « Ah! non, non, non! . . . » wehrt sich der General gegen die peinliche Nachricht, « Muong-Bâ est mort, on n'a pas le droit de le ressusciter. » (S. 75). De Dambrun ist, wie er von sich selbst sagt, ein « boulevardier » (S. 9), der sich nach dem Pariser Pflaster zurücksehnt, bis er eines Tages ausfindig macht, daß man sich das Kolonialleben mit Opium und einer kleinen Tmerenfrau recht angenehm gestalten kann.

Zu den „Heuschrecken" — und zwar zu den gefräßigsten — gehört auch der gewiegte Geschäftsfuchs Souriciau. Als Vertreter der Kolonialbank bietet er Kredite an, als Vertreter einer Eisenbahnbaugesellschaft steckt er sofort einen beträchtlichen Teil davon

wieder ein und schließlich empfiehlt er in geschäftsmännischer Klugheit seine Dienste auch noch für die Gründung einer Gesellschaft, die das Alkohol-, Salz- und Opiummonopol pachten und durch jährliche Abgaben zur Rückzahlung der Bankanleihe beisteuern würde. Souriciau ist aber nur Agent eines Mächtigeren, des Abgeordneten Dupont-Dutertre, der von Paris aus an unsichtbaren Fäden die Geschicke der Kolonie leitet. In allen Geschäften hat er seine Hand im Spiel: er sitzt im Verwaltungsrat aller Gesellschaften, die mit der Kolonie zu tun haben, und streicht überall Tantiemen ein. Wer ihm, wie Carvin, ins Ausbeuterhandwerk pfuscht, ist ein im politischen Leben erledigter Mann und wird durch einen Willfährigeren ersetzt.

Unter den Frauen der oben genannten Kolonialbeamten heben sich Mme Régial und Mme Lebray von den übrigen ab. Mme Régial wird als eine Dame von unfeinem Aussehen geschildert, der man die niedrige Abkunft auf Schritt und Tritt anmerkt und die an parvenühafter Dummheit und parvenühaftem Stolz leidet. Mme Lebray kann ebenso wenig ihre Vergangenheit leugnen; ihre Kleidung und die obszöne Färbung ihrer Sprache erinnern nur zu oft an ihre ehemalige Tätigkeit im Moulin-Rouge.

So wesensverschieden diese „Heuschrecken" voneinander auch sein mögen, in einer Hinsicht sind sie gleich, nämlich in dem, was man Kolonialmoral heißen möchte. Unterschiedslos halten sie alle das Eingeborenenvolk für Leibeigene, die da sind, um ausgeraubt zu werden und die Mittel zu liefern, mit denen sie sich das Leben in der Kolonie zum Paradiese machen. Fabre hat sich bemüht, ein wahrheitsgetreues Bild von ihrer wüsten Mißwirtschaft zu geben. Er studierte zu diesem Zweck eine Menge Dokumente, Parlamentsberichte über die Kolonien, Bücher von ehemaligen Kolonialbeamten, die Artikel der indochinesischen Lokalpresse, Berichte der Finanzinspektoren, Sitzungsprotokolle aus den Kolonialräten und anderes mehr. Die Wahrheit seiner Darstellung kann hier im einzelnen nicht nachgeprüft werden. Mag Fabre auch in diesem oder jenem Punkte die Tatsachen verändert, entweder verschärft oder gemildert haben, so dürfen wir doch annehmen, daß das von ihm entworfene Gesamtbild innere historische Treue besitzt.

Versuchen wir nun, etwas Klarheit in die verwirrende Fülle von angeführten Tatsachen zu bringen, aus denen Fabre mosaikartig ein Bild von der Tätigkeit der Kolonialverwaltung der Nouvelle-France zusammensetzt! Da erfährt man die ungeheuren Summen, die allein die Bezahlung des mit seinen 3600 Mitgliedern viel zu umfangreichen französischen Beamtenapparates verschlingt. Die Personalausgaben stehen im Haushaltplan mit nicht weniger als 39% angeschrieben. Die höchsten Beamten erhalten jährlich 25000 bis 40000 Francs, daneben eine Menge Spesen aller Art, freie Woh-

nung, Pferde und Autos, Licht und Dienerschaft . . . was sie natürlich nicht hindert, unzufrieden zu sein. Was an Geldmitteln für die eigentliche Kolonisierungsarbeit verbleibt, wird in sinnlosen Bauten angelegt; den Bedürfnissen des Volkes wird überhaupt nicht Rechnung getragen. Die Szene des zweiten Aktes, in der die Leiter der einzelnen Arbeitsgebiete der Kolonialverwaltung die Verwendung der Anleihe erörtern, lehrt am deutlichsten, wie diese Leute ihre Aufgabe verstehen. Ein Vorschlag ist da großzügiger und zugleich unsinniger als der andere: eine Eisenbahnlinie soll gebaut werden, obwohl den Tmeren der ihr Land durchfließende Strom als Verkehrsader voll und ganz genügt, dann ein Theater, ein Palast für den Gouverneur, Landstraßen von 16 Meter Breite, Verwaltungsgebäude, ein Kabel von Shong Hoï nach Marseille und dazu, als das einzige, was unmittelbar die Eingeborenen angeht — ein Zuchthaus. Die Ergebnisse der bisherigen französischen „Kulturarbeit" spotten jeder Beschreibung; mit unvergleichlicher Oberflächlichkeit und Verständnislosigkeit wurde zu Werk gegangen. Ein besonders krasses Beispiel: Die Marineleitung mußte eines Tages zu ihrer nicht geringen Überraschung feststellen, daß eine Hafenanlage, die sie, ohne vorher die Erdbeschaffenheit zu untersuchen, hatte anlegen lassen, im schlammigen Grund verschwunden war. Später widerfuhr einer Batterie, die das Militär, ebenso wenig die Tücken des Bodens ahnend, an der gleichen Stelle aufgerichtet hatte, kein besseres Geschick; eines Tages war auch sie nicht mehr aufzufinden. Als man nun den Admiral darauf aufmerksam machte, daß es seine Pflicht gewesen wäre, den General vor der Gefahr zu warnen, erhielt man die Antwort, er unterstehe jenem nicht und habe ihm daher keine Mitteilungen zu machen. — Ein anderer Fall: Beim Bau eines Eisensteges werden große Bolzen von je 1 kg Gewicht gebraucht. Dem Schreiber des Auftragheftes unterläuft bei der Bestellung unglücklicherweise ein Fehler, an Stelle von 1000 Gramm Gewicht setzt er 100 Gramm. Die liefernde Firma merkt den Irrtum und sendet die notwendige Bolzengröße. Die Leute von den „Öffentlichen Arbeiten" verstehen aber nichts von dergleichen Dingen; sie lassen die Sendung zurückgehen und fordern die bestellten 100 Gramm-Bolzen an. Als diese geliefert sind, erweisen sie sich natürlich als unbrauchbar. — Am stärksten machen sich die begangenen Nachlässigkeiten beim Ausbruch der Revolte geltend. Da kommt, als man von einer Insel Hilfstruppen herbeirufen will, plötzlich zu Tage, daß das Kabel, das hinüberführt, um 10 km zu kurz ist, weil die Ingenieure bei ihren Berechnungen annahmen, daß der Meeresboden die Ebenheit eines Billardtisches besitze; außerdem zeigt sich, daß man bei der Artillerie zu den Geschützen nicht die passenden Granaten hat, daß der Großteil der Torpedoboote der Kolonie in Frankreich weilt und daß

die wenigen, die zur Verfügung stehen, nicht in Shong Hoï liegen, weil man dort noch keine Hafenanlage zustande gebracht hat. Auch die Zollschaluppen können nicht eingesetzt werden, denn die Kanonen, die man für sie holländischen Schiffen abgekauft hatte, erwiesen sich als zu lang und wurden folglich kurzerhand als Ballast in den Schiffsrumpf geworfen.

Die geschilderte Mißwirtschaft erregt indes in den verantwortlichen Kreisen wenig Sorgen. Im Gegenteil, man belustigt sich über das eigene Unwesen. So z. B. führt man in einem Faschingsumzug folgende Symbole vor den Augen der Eingeborenen vorbei: « Le char du budget: un tonneau des Danaïdes se vidant comme on l'emplissait; le char de l'administration: des piles de dossiers sous un gigantesque éteignoir; le char des travaux publics: un tombereau de décombres. » (S. 98). Nimmt es da noch wunder, daß die eingeborenen Bauern die Franzosen die „Teufel des Abendlandes" nennen?

Die Schuld an diesen unglaublichen Zuständen liegt zum nicht geringen Teil bei den unbeständigen politischen Verhältnissen des Mutterlandes. So oft das Ministerium wechselt, geht auch das Kolonialministerportefeuille in andere Hände über. Wenn man dann noch bedenkt, daß unter den Kolonialministern solch unberufene Leute wie der bei Fabre erwähnte Moreau (S. 10) zu finden sind, der von Beruf Tierarzt ist und die Ansicht vertritt, daß sich Frankreich aller seiner Besitzungen entledigen müsse, so kann man sich leicht eine Vorstellung von der Art und den Früchten des „Zusammenarbeitens" zwischen Kolonialministerium und -verwaltung machen. Der häufige Ministerwechsel hat natürlich einen ebenso häufigen Wechsel des Generalgouverneurs[15]) und damit auch der Kolonialpolitik[16]) zur Folge, was wiederum eine von einheitlichem Geiste getragene, zielbewußte Kolonialarbeit unmöglich macht.

Mitten unter den „Heuschrecken" leben, zahlenmäßig stark in der Minderzahl, ein paar Kolonialbeamte, wie sie nach Fabre's Ansicht sein sollen. Carvin ist einer von ihnen. In ihm setzt Fabre all denen, die am Auf- und Ausbau des französischen Kolonialreiches in positiver Weise mitschufen, ein Denkmal. Carvin's Kolonialpolitik richtet sich nicht gegen die Tmeren, sondern gegen die Ausbeuter unter den eigenen Landsleuten. Einwandfreie charakterliche und sittliche Haltung fordert er in seiner großen Auseinandersetzung mit Lebray zu Ende des 1. Aktes als die Kardinaltugend dessen, der in den Kolonien auf Vorposten steht. Und Lebray's An-

15) So ist in den « Sauterelles » Régial der 27. Generalgouverneur von Nouvelle-France.

16) Du Trayas, Carvins Vorgänger, war ein Vertreter der « politique de répression » ; Carvin selbst trieb eine « politique d'association », Régial setzt sich eine « politique d'assimilation » zum Ziel. (S. 47.)

schauung, daß etwas, was durch das Schwert erorbert wurde, nur durch das Schwert erhalten bleibe, setzt er den Willen zur Verständigung mit den Eingeborenen entgegen. Seine erste Arbeit in dem halben Jahr, in dem er in der Kolonie weilt, war die Befriedung des Landes durch die Versöhnung mit dem Bandenführer Muong-Bâ. Dann machte er sich an die Hauptarbeit, die Reinigung des Augiasstalls der Kolonialverwaltung, die Senkung der Beamtenziffer, die Kürzung der Gehälter, die Behebung der herrschenden Mißstände und eine Neuordnung der Regierung und Verwaltung der Kolonie unter Herbeiziehung tmerischer Würdenträger. Aber Leute, die wie er das Zeug haben, eine Kolonie zur Blüte zu bringen, werden kaltgestellt, — eine groteske Fügung der korrupten Verhältnisse des damaligen Frankreich —, und so muß auch Carvin wohl oder übel den Gouverneurposten mit dem Amt eines französischen Gesandten in der Türkei vertauschen. Nach Carvins Absetzung sind der « résident supérieur » Bérigny und seine Frau unter den Personen des Dramas die einzigen Träger einer gesunden Kolonialidee. Wie Bérigny Kolonisation versteht, zeigen seine Vorschläge zur Verwendung der Anleihe: Er beantragt den Bau von Bewässerungsanlagen für die Reisfelder, von Krankenhäusern, Schulen und Wasserleitungen. Mme Bérigny steht ihrem Manne tätig zur Seite. « Je me suis attachée à ce pays et à ses habitants », erzählt sie. « Ce sont de pauvres gens aux mœurs paisibles, travailleurs et doux. Je vais les voir chez eux. Je leur donne des conseils d'hygiène, de médecine. J'apprends aux mamans à soigner leurs bébés. (Riant.) Même, un jour, j'ai fait office de sage-femme. » (S. 13). Es ist bezeichnend, daß die beiden Bérigny allein innerhalb der gesamten französischen Beamtenschaft die Eingeborenensprache beherrschen.

Eine Gestalt, die für sich steht, ist der dritte « résident supérieur », Laforêt. Er ergreift nur ein einziges Mal im ganzen Stück das Wort; aber diese Episode, in der er seine koloniale Laufbahn schildert, ist voll schärfster Satire auf das französische Kolonialwesen. Laforêt schädigt weder seine Provinz, noch nützt er ihr, er läßt die Dinge ihren Lauf nehmen; nicht etwa aus angeborener Lässigkeit, sondern weil er durch Erfahrung klug geworden ist. Vor Jahren war er stellvertretender Gouverneur in Afrika und vom besten Willen beseelt, seine Kolonie zu fördern. Aber was er auch immer anfing, ob er nun die Industrie der Eingeborenen oder die der französischen Kolonisten unterstützte, ob er Kaffeeplantagen anlegte, Zuckerfabriken errichtete oder eine Eisenbahnlinie baute, alles wurde ihm vom Mutterlande aus hintertrieben, weil man dort eine gedeihende Kolonie als Wirtschaftskonkurrentin fürchtete. Zum Dank für seine Bemühungen wurde er schließlich eines Tages in die ödeste Provinz der Nouvelle-France verbannt.

Die wenigen sympathischen Gestalten können das trübe Bild von dem Leben und Treiben der Zivilisierten kaum aufhellen; der Gesamteindruck bleibt wenig schmeichelhaft für Frankreich als Kolonialmacht. Fabre tut noch ein übriges, diesen Eindruck zu verstärken: er stellt den Europäern einige stark idealisierte Vertreter der Tmeren gegenüber, neben deren ruhiger Würde, Höflichkeit, Opfermut und Ehrfurcht vor der Autorität und vor dem Überkommenen die menschliche Minderwertigkeit der Weißen doppelt stark ins Auge fällt. Nam-Trieu, die wichtigste Gestalt unter den Eingeborenen, hat als sog. « civilisé », (S. 48) eine besondere Note, Er spielt die Rolle des Vermittlers zwischen seinem Volke und den Fremden, teils weil er bei einem längeren Aufenthalt in Frankreich und im ständigen Verkehr mit den Kolonialbeamten an französisch-europäischer Art Gefallen gefunden hat, teils weil er im Falle einer Erhebung von der militärischen Stärke der Franzosen für seine Tmeren fürchtet. So steht er beim Ausbruch der Empörung zwischen zwei Feuern und sucht beide Teile, sowohl Régial als auch den tmerischen Ministerrat, zur Bedachtsamkeit zu bringen. Als freilich der Spruch der Minister gegen ihn entscheidet, unterstellt er sich widerstandslos ihrem Willen und erweist sich sogar beim Aufstand als einer der gefährlichsten Gegner der Franzosen.

Nam-Trieu's Gegenspieler unter den Eingeborenen ist Kai-Kinh, das geistige Haupt des Aufstandes, der nicht wie Nam-Trieu in den Franzosen die Bringer von Zivilisationsgütern sieht, sondern die Eindringlinge, die mit Waffengewalt aus dem Lande zu jagen sind.

Die Unterredung Nam-Trieu's mit Régial im 3. Akt und die unmittelbar folgende Beratung der tmerischen Würdenträger geben Fabre Gelegenheit zu langatmigen theoretischen, satirisch gefärbten Ausführungen. Im Interesse des künstlerischen Wertes wären diese Abschweifungen ins undramatische Gebiet besser unterblieben; denn der Inhalt dieser umfangreichen Gespräche ist kaum mehr als eine Kette von Gemeinplätzen und auch die Form läßt das, was gegebenenfalls diese die Handlung stark verschleppenden Einschiebsel hätte rechtfertigen können — eine glänzende stilistische Darstellung bei gewandter, geistreicher Dialogführung — vermissen. Das gilt von der Erörterung des Für und Wider der Kolonialfrage in der erstgenannten Szene, wo sich kolonisierendes und Kolonialvolk in ihren Hauptvertretern gegenüberstehen, ebenso wie von den satirischen Betrachtungen, die die tmerischen Minister über Frankreich und die Franzosen anstellen. — Fabres Satire nimmt in letzterem Fall so heftige Formen an, daß man sich wundern muß, daß das Stück nicht der Zensur verfiel. « Les Français sont emportés et vifs, mais leur colère tombe vite », hört man einen

der Mandarine, der erst vor kurzem von einer Reise nach Frankreich zurückkehrte, urteilen. « Ils ne sont point soutenus et constants dans leurs desseins. Les flots de la mer sont moins vite agités et apaisés qu'eux-mêmes » (S. 86 f.). « Que faut-il penser des Français? Que sont-ils? » fragt man etwas später den gleichen Mandarin. « Des barbares », lautet die Antwort. « Ils se croient des civilisés, parce qu'ils ont des canons et des fusils, des télégraphes et des téléphones, des machines qui roulent sur la terre ou volent dans le ciel, mais nous savons, et nos Livres sacrés nous l'apprennent, que la civilisation n'est pas dans les conquêtes de la science, elle est où est la pureté des mœurs, la bonté et la bienveillance réciproques, la charité universelle » (S. 90). Die innenpolitische und soziale Zerrissenheit des Volkes, das ständig die Worte „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" im Munde führt, wird durch den Hinweis auf die Unterdrückung der Armen durch die Reichen, die unwürdigen Zustände in der Abgeordnetenkammer, wo sich die Volksvertreter wie tmerische Büffeltreiber beschimpfen, den politischen Zank in der Allgemeinheit, die Straßenkämpfe am 1. Mai schärfstens gegeißelt. An anderer Stelle tadelt der Autor die Interessenlosigkeit des Mutterlandes gegenüber den Kolonien, deren Bedeutung im weltwirtschaftlichen Wettstreit kaum jemand zu schätzen wisse. « La France se fout de ses colonies » (S. 32) lautet die Formel, auf die er seine Ansicht über das Wesen der französischen Kolonialpolitik bringt.

Als Episodenfiguren verdienen noch die beiden Mestizen Gabriel und Théodore, und der Philologe Franville erwähnt zu werden. Gabriel und Théodore zeigen die niedrige Gesinnungsart der Mischlinge. Sie fühlen sich weder mit dem Volke ihrer Väter, den Franzosen, noch mit dem ihrer Mütter, den Tmeren, verbunden; sie schlagen sich auf die Seite, wo am besten bezahlt wird. Mit Franville versetzt Fabre den Weltfremden unter den Philologen einen kleinen Seitenhieb. Franville ist der Direktor der « Ecole des hautes études orientales ». Man glaubt deshalb annehmen zu dürfen, daß er das Tmerische beherrsche. « Non », antwortet er, « je connais le sanscrit, le chinois, le thibétain, et même le tmère ancien, mais la langue courante, la langue vulgaire, je ne la connais pas » (S. 124).

Mit den « Sauterelles » gelangt Fabre in bedrohliche Nähe der Grenzlinie der dramatischen Kunst. In Verfolgung des Zieles, die Zustände einer französischen Kolonie möglichst eingehend nachzuschildern, verfällt er in den Fehler, die mit der Handlung nur lose oder gar nicht verknüpften rein beschreibenden bzw. satirischen Stellen in einem dem Drama als Kunstwerk unbekömmlichen Maße auszudehnen. In einer dynamischen Kunstgattung wie dem Drama müssen sich diese als statische Elemente notgedrungen

störend auswirken. Überdies mißlingt es Fabre auch einigemale, das Undramatische mit dem Dramatischen so zu verflechten, daß der Übergang zwanglos und vom Zuschauer unbemerkt geschieht; so ist z. B. die Stelle, wo der Autor versucht, die Rede auf die hohen Gehälter der Kolonialbeamten zu bringen, reichlich ungeschickt ausgeführt. « J'espère que les chefs des grands services me seront favorables . . . », sagt Souriciau zu Lebray, « Dites-moi . . . un renseignement . . . en passant . . . Ces messieurs sont-ils bien rétribués? » (S. 27). Das gleiche gilt von der Überleitung zu dem oben erwähnten Bericht eines der Mandarine über die Verhältnisse in Frankreich, zu dem erst einer der Vizekönige mit folgenden Worten eine Brücke schlagen muß: « Avant d'attaquer un ennemi, il est bon, en effet, de connaître sa force, les ressources dont il dispose, s'il est aventureux ou circonspect, uni ou divisé. Mais qui donc nous renseignera sur les Français avec exactitude? » (S. 89).

Wie schon betont wurde, wirft die überstarke Durchwirkung des Dramas mit wesensfremden Bestandteilen ihren Schatten auf die künstlerische Seite des Stückes. Durch den schweren Ballast wird es in seiner Bewegung so gehemmt, daß es nach drei sehr zähen und handlungsarmen Akten, in denen nicht viel mehr als eine umfangreiche Exposition gegeben wird, eigentlich erst im 4. Aufzug in Fluß kommt. Von Spannung, dem Grundelement aller Dramatik, ist bis dorthin herzlich wenig zu spüren, und was in den letzten beiden Akten an Spannungsmomenten vorhanden ist — z. B. die Ungewißheit des Ausganges der Erhebung — wirkt äußerlich, da es sich nicht aus den Charakteren der handelnden Personen ergibt. Die Personen selbst sind zwar mit gewohnter Sicherheit gezeichnet, doch vermögen sie uns, da kein seelischer Konflikt vorliegt, kein tieferes Interesse abzuzwingen; vor allem aber fehlt eine Hauptgestalt, die dem Stück ein Rückgrat gegeben und vielleicht eine Zersplitterung des Interesses vereitelt hätte.

In den « Sauterelles » gewinnt der Advokat in Fabre die Oberhand über den Künstler. Die Satire rückt so stark in den Vordergrund, daß ein Zwittergebilde entsteht, das halb Drama, halb Satire ist, und wie alle Halbheit keinen reinen Wert besitzt. Fabre landet hier bei einem « théâtre utile »; nicht unbeabsichtigt übrigens, wie aus folgender Äußerung des Dichters über sein Werk entnommen werden kann: « Que les Sauterelles soient une œuvre de sincérité, j'en suis sûr, et qu'elles soient une œuvre u t i l e, je l'espère: u t i l e à ce pays, à nos colonies, u t i l e même, je dirai, à tous les fonctionnaires de bonne foi et de bonne volonté! »[17]).

[17]) L'Illustration théâtrale vom 30. 12. 1911.

Un grand Bourgeois (1914)

Gleichsam als bekenne er den künstlerischen Fehltritt, den er mit den « Sauterelles » tat, als solchen, wandte sich E. Fabre drei Jahre später, 1914, mit einem « Un grand Bourgeois » betitelten Stück der erprobten Form des sozialen Familiendramas zu, wie es sich ihm vor allem in Augiers Werk bot. Einem Kritiker gegenüber, der ihn anläßlich der Erstaufführung des neuen Dramas interviewte, soll Fabre folgendes geäußert haben: « Quant à la forme d' ‚Un grand Bourgeois', alors qu'on m'a reproché quelquefois d'écrire des pièces trop tumultueuses et agitées, je me suis efforcé de faire de celle-ci une œuvre plus calme, d'un mouvement plus apaisé. Je me suis inspiré, je ne m'en cache pas, des Effrontés, du Gendre de M. Poirier »[18]).

Schon dem Titel « Un grand Bourgeois » kann man einen Teil des Neuen entnehmen, das dieses letzte soziale Stück Fabre's von den vorhergehenden unterscheidet. Man fühlt sich unwillkürlich an die zahlreichen auf eine Einzelperson bezogenen Titelformulierungen der Charakterkomödien Molières, der Dramatiker des 18. Jahrhunderts sowie Augiers und Dumas' fils erinnert und nimmt daher an, daß auch hier ein Charakterstück vorliege. Daß dies tatsächlich der Fall ist, zeigt sich, wenn man die Handlung von « Un grand Bourgeois » verfolgt.

Der « grand bourgeois » ist der Großindustrielle und vielfache Millionär Matignon. In seinem Hause herrschen, wie aus den ersten Szenen hervorgeht, recht seltsame Familienverhältnisse. Man hört Frédérique, die Tochter, darüber klagen, daß Matignon eine ihr unerklärliche Abneigung gegen sie hege und eine eindeutige Vorliebe für seinen Sohn, Xavier, bekunde; man sieht Christiane, Matignons Frau, in Verwirrung geraten, als von der Hochzeit eines sizilianischen Hochstaplers und Don Juans namens Prinz Rozzi die Rede ist, und vermutet, daß die Krankheit, von der sie eben wiederhergestellt ist, in irgendeinem dunklen Zusammenhang mit diesem Ereignis steht; man erfährt weiterhin, daß Matignon seinen eigenen Vater, dessen Erfindergeist er seinen Reichtum zu verdanken hat, wegen Geistesgestörtheit für unmündig erklären ließ, und vernimmt nebenbei von dem innigen Verhältnis zwischen Frédérique und ihrem Paten Richebais. Es wird, wie meistens bei Fabre, in den Anfängen der Exposition gerade so viel gesagt, daß der Zuschauer zu Kombinationen angeregt wird, und zugleich so wenig, daß er mit Spannung der Aufdeckung dessen, was verborgen blieb, entgegensieht.

Um Frédérique bewerben sich zwei Männer; der eine ist der junge Chemiker Maxime Tallier, der in einem Eisenerzbergwerk

[18]) La Petite Illustration théâtrale vom 21. 3. 1914.

Matignons in Algerien arbeitet und dort während eines Urlaubsaufenthaltes der Matignon Frédérique kennen und lieben lernte; der andere, ein Geschäftsfreund Matignons, der Engländer Spark, der Witwer ist und in Frédérique die geeignete Mutter für seine fast schon erwachsenen Töchter gefunden zu haben glaubt. Matignon wäre Spark als Schwiegersohn höchst willkommen; denn geheime Gründe — die gleichen anscheinend, die seine Kälte gegen Frédérique bedingen — bewegen ihn, seine Zustimmung zu Frédériques Verheiratung von gewissen Bedingungen abhängig zu machen, die Spark ohne weiteres zu erfüllen bereit ist. Matignon fordert nämlich, daß jener mit der im Verhältnis zu seinem Vermögen geringen Mitgift von 1 Million Francs zufrieden sei und sich verpflichte, späterhin niemals Ansprüche an seine Hinterlassenschaft zu stellen, die im vollen Ausmaß seinem Sohne zufallen müsse. Außerdem stünden im Falle der Verheiratung Frédériques mit Spark wichtige geschäftliche Vorteile in Aussicht; denn Spark verspricht, seine Teilhaberschaft an dem erwähnten Erzbergwerk, das von ihm und Matignons Vater gemeinsam erworben wurde, zurückzuziehen und das Unternehmen in Matignons Alleinbesitz übergehen zu lassen. Hier berührt sich der Liebeskonflikt des Stükkes mit einem zweiten, geschäftlichen Konflikt.

In dem Vertrage, den der alte Matignon und Spark mit der algerischen Regierung über die Ausbeutung des Eisenerzlagers abschlossen, hatte sich ersterer, ein glühender Anhänger sozialistischer Ideen, ausbedungen, daß seine Arbeiter am Gewinn des Unternehmens beteiligt sein sollten. Nun haben Matignons Ingenieure ein neues Erzlager auf algerischem Boden ausfindig machen können. Ein äußerst günstiger Kontrakt ist bereits unterzeichnet, es fehlt nur noch die Konzession der französischen Kammer zum Bau einer Eisenbahnlinie, die die Verbindung mit dem Meere herstellt. Solange freilich die sozialistische Presse unter der Führung Richebais' eine Neufassung des Kontraktes nach dem Muster des von dem alten Matignon abgeschlossenen fordert, ist mit einer Zusage des Parlaments nicht zu rechnen. Deshalb muß Richebais von der Bildfläche verschwinden; Matignon erwartet ihn gerade, um mit ihm zu verhandeln.

Vor der Unterredung mit Matignon benützt Richebais die Gelegenheit, bei Christiane Matignon für Maxime Tallier um die Hand Frédériques anzuhalten. Aus dem Gespräch, das sich zwischen ihm und Christiane entspinnt, geht hervor, daß Frédérique nicht Matignons, sondern Richebais' Tochter ist, daß Christiane vor kurzer Zeit noch die Geliebte jenes Prinzen Rozzi war und daß sie bei dessen plötzlicher Verheiratung einen schweren seelischen und gesundheitlichen Zusammenbruch erlitt. Matignon hat indessen versucht, Frédérique für seinen Heiratsplan zu gewinnen; zwar blieb

er erfolglos — denn Frédérique achtet wohl Spark als Gentleman, aber liebt ihn nicht —, doch erfuhr er dabei von so vielen Beweisen von Richebais' zärtlicher Zuneigung zu dem Mädchen, daß sich für ihn die Frage der Vaterschaft, die ihm seit langem verdächtig war, zu lösen beginnt. Seine Vermutungen gewinnen noch mehr an Wahrscheinlichkeit, als Richebais, nicht ganz Herr der Lage, einigen scheinbar belanglosen Fragen über das Alter ihrer gegenseitigen Bekanntschaft, die Matignon zu Beginn der folgenden Szene an ihn richtet, ausweicht. Und zum Schluß der gleichen Szene, nachdem es ihm weder durch eine Schilderung der Verdienste der Großindustriellen um die Menschheit, noch durch das ködernde Anbieten einer gutbezahlten und ehrenvollen Stelle in Kleinasien gelungen ist, Richebais' Gegnerschaft zu brechen, holt er sich volle Sicherheit, als er ihn mit der unvermuteten Bitte überrumpelt, bei der Hochzeit Frédériques mit Spark Trauzeuge zu sein, und Richebais, sich selbst vergessend, die Sache des Mädchens mit einer Hingabe vertritt, die ihn verrät (1. Akt).

Es ist, als neige sich die Waage auf Matignons Seite; denn er scheint nun auf Grund dessen, was ihm die vorhergehende Szene zur Gewißheit machte, Christiane zwingen zu können, in seinem Sinne auf Frédérique einzuwirken. Fabre baut die große Szene Matignon—Christiane mit gewohntem Geschick auf. Nachdem Matignon zuerst vergeblich versucht hat, in halb überzeugendem, halb befehlendem Ton seine Frau zur Fürsprache für Spark zu bewegen, schleudert er ihr ins Gesicht, daß Frédérique nicht seine, sondern Richebais' Tochter sei. Christiane glaubt die Anschuldigung, an dergleichen von früher her gewöhnt, leichthin abtun zu können. Aber Matignon hat aus seinem Gedächtnis Erinnerungen ausgegraben, die seine Anklage stützen. Er erinnert sie daran, wie sie ihn eines Tages, als er sich in angetrunkenem Zustand befand, in ihr Zimmer zog, nachdem er dessen Schwelle ein Jahr lang nicht mehr überschritten hatte, wie Richebais beim Bekanntwerden ihrer Schwangerschaft plötzlich das Land verlassen habe und wie er nach seiner Rückkehr Frédérique stets mit väterlicher Liebe umgeben habe. Matignon muß zwar zugeben, daß ihm sichere Beweise fehlen, aber er betont, daß es ihm gelungen sei, sich solche für ein zweites, jüngeres Liebesabenteuer Christianes zu verschaffen. Mit dieser Drohung erreicht er allerdings nur, daß Christiane den Spieß umdreht und ihn zur Rechenschaft zieht — dieselbe Wendung der Dinge wie in der großen Szene zwischen Daygrand und Mme Daygrand in den « Vainqueurs ». Ihre Verheiratung sei nicht mehr als ein gutes Geschäft zwischen ihm und ihrem Vater gewesen. Neben einem ungeliebten Manne lebend und vorzeitig zu einer Witwenexistenz verurteilt, habe sie lange gegen sich selbst gekämpft; erst als man ihr ihre Tochter weggenommen und in ein

Kloster gesteckt habe, sei sie gefallen. Matignon habe wohl um ihre Seitensprünge gewußt, aber es habe ein geheimer Pakt zwischen ihnen bestanden, nach dem ihnen beiden erlaubt gewesen sei, zu tun und zu lassen, was sie wollten, wofern nur das äußere Ansehen unbeschadet bliebe. — Matignon stellt schließlich Christiane vor die Wahl, entweder Frédérique zur Annahme des Sparkschen Antrags zu veranlassen oder mit dem Ehescheidungsprozeß zu rechnen. Christianes Einwand, daß Maxime Tallier ja überhaupt keine Mitgiftsansprüche erhebe, lehnt er mit der Begründung ab, daß Tallier ihm nicht die Gewähr biete, nach seinem Tode sein Erbe unangetastet zu lassen, so daß Christiane, die sich bedingungslos vor Frédérique zu stellen scheint, nur mehr ein letzter Gegenzug verbleibt, nämlich sich zur Ehescheidung bereit zu erklären. Matignon begnügt sich, bevor er seinen stärksten Trumpf ausspielt, zuerst damit, Christiane daran zu erinnern, daß sie ihre Mitgift einst ihrem in Not geratenen Vater zurückerstattet habe, daß sie also, besitzlos wie sie sei, nach der Lösung ihrer Ehe ins Elend wandere; als aber auch diese Mahnung an der zum letzten entschlossenen Frau abprallt, holt Matignon zu dem entscheidenden Hieb aus: er entnimmt einem Kästchen die Juwelen, die sie vor kurzer Zeit versetzte, um ihren Geliebten, den Prinzen Rozzi, bezahlen zu können; von dem Juwelier, der ihm das Geschmeide zum Rückkauf anbot, erfuhr er auch den Namen des Verführers. Die Furcht vor der tiefen Schande, mit der sie der Ehescheidungsprozeß als die Geliebte jenes Hochstaplers bedecken würde, bricht Christianes Widerstand jäh entzwei; fassungslos bittet sie Matignon, der sie zu einer sofortigen Entscheidung drängt, um Frist zur Überlegung, ja sie bittet ihn sogar auf den Knieen um Verzeihung.

In diesem Augenblick werden sie von Frédérique, die ihre Mutter weinen hörte und besorgt herbeieilte, überrascht. Auf ihre Fragen nach den Ursachen der Auseinandersetzung ihrer Eltern wie nach den Gründen für die Abneigung Matignons gegen Tallier, die sie gefühlsmäßig miteinander in Verbindung bringt, erhält sie nur ausweichende Antworten, hört, wie sich ihre Mutter einer ihr unbekannten Schuld bezichtigt, und vernimmt aus Matignons Mund, daß er sich zu Schritten gezwungen sehe, die sie reuen möchten, wenn sie den Gatten seiner Wahl ausschlage. Sie durchschaut zwar die tieferen Zusammenhänge nicht, aber da sie Tallier nicht bekommen soll und da sie annehmen muß, daß sie Unglück über die Familie heraufbeschworen habe, beschließt sie in das Kloster, in dem sie erzogen wurde, zurückzukehren und den Schleier zu nehmen. Als sie gar Matignon für die ihr rätselhafte Schuld um Verzeihung bittet, verspricht dieser in einer augenblicklichen Gefühlsregung, in die sich die Freude über die günstige Lösung mischt,

die Xaviers Interesse besser als alle anderen wahrt, keinen Groll mehr gegen sie zu hegen.

Bei diesem Stand der Dinge beginnt nun der alte Matignon, der bisher im Hintergrund geblieben war, in die Geschehnisse entscheidend einzugreifen. Er kündigt seinem Sohne an, daß er wieder die Leitung der Fabrik übernehme und daß er Tallier, den Matignon gerade entlassen wollte, zu seinem Teilhaber mache. Er will sofort zu seinem Notar gehen, um seinem Beschluß rechtskräftige Form zu geben, doch sucht ihn Tallier davon abzubringen, aus Angst, der Alte möchte dabei von der ihm unbekannten Unmündigkeitserklärung erfahren. Mit der Versicherung des alten Matignon, er werde sich Frédériques Zukunft annehmen, endigt der 2. Akt und läßt für den 3. Akt die Frage offen, ob der Alte, dessen Geist sich leicht wieder verdunkeln kann, gegen Matignon seinen Willen durchzusetzen vermag.

Es muß also im 3. Akt zum Zusammenstoß zwischen Matignon und seinem Vater kommen. Der Alte hat inzwischen von der Unmündigkeitserklärung erfahren und hat sich unter Mithilfe eines Arbeiters, der ihm treu zugetan ist, in den Besitz einer Abschrift eines Vertrages gesetzt, in dem sich Matignon verpflichtet, den Überschuß der Eisenerzförderung des algerischen Bergwerks, den er selbst nicht verarbeiten kann, an eine deutsche Firma zu verkaufen. Dieses Dokument, das Matignon unnationalen Verhaltens zeiht, droht der Alte Richebais zur Veröffentlichung zu übergeben, wenn Matignon nicht seine Einwilligung zur Verheiratung Frédériques mit Maxime Tallier erteile. Als er erfährt, daß Frédérique das Kind eines andern ist, wird er für Augenblicke unsicher, dann aber kehrt er zu seinem alten Standpunkt zurück; den Frédérique sei nicht für ihre Geburt verantwortlich zu machen und die Liebe zu dem Mädchen, das ihn Matignon jahrelang für seine leibliche Tochter habe halten lassen, verlange von ihm, daß er ihr Glück sichere. Der Streit geht schließlich, nachdem Matignon nochmals betont, daß er darauf bestehe, Xavier zum Alleinerben seines Vermögens zu machen, ins Grundsätzliche über. Der Alte wirft seinem Sohn Verrat an der Klasse vor, aus der er hervorgegangen sei, Matignon legt ihm seinerseits neidische Quertreibereien zur Last. Da der Vater unnachgiebig bei seiner Bedingung verharrt und Miene macht, seine Drohung zur Tat werden zu lassen, muß Matignon beigeben. Der Alte, den langsam ein neuer Anfall überkommt, hat gerade noch die Kraft, Christiane, Frédérique und Maxime herbeizurufen, und ihnen in abgerissenen Worten anzudeuten, daß Matignon mit der Heirat Maxime—Frédérique einverstanden sei, dann bricht er plötzlich zusammen und bietet Matignon dadurch die Gelegenheit, das eben gegebene Jawort unter den Vorbehalt zu stellen, daß er in seiner bevorstehenden Unterredung mit

Richebais an das erwünschte Ziel gelange. Richebais, den Matignon vor die Wahl stellt, seine Zeitung aufzugeben und den angebotenen Posten in Kleinasien anzunehmen oder Christiane der öffentlichen Schande preiszugeben, fügt sich, wie zu erwarten, in seine Verbannung und ebnet so den Weg endgültig zu einer für das junge Paar günstigen Lösung. Das Stück endet in einem Gemisch von Rührseligkeit, beißender Ironie und befriedigender happy end-Stimmung. Richebais nimmt für immer Abschied; Matignon reicht, als er die Bühne verläßt, Christiane, die nahe daran ist, das Bewußtsein zu verlieren, den Arm; und der alte Matignon sagt humorig zu Tallier: « Et quand vous serez père . . . D'ailleurs, quand vous aurez un fils, c'est moi qui l'élèverai » (Bd. V, S. 109).

Fabre hat, aus dem künstlerischen Mißerfolg der « Sauterelles » lernend, dem Aufbau von « Un grand Bourgeois » augenscheinlich doppelte Sorgfalt angedeihen lassen. Die Handlungsführung zeichnet sich durch bemerkenswerte Straffheit, das Ergebnis exakter Arbeit, aus; nach guter französischer Tradition ist sie den Charakteren untergeordnet. Überflüssiges ist vermieden, jede Szene, fast jedes Wort fügt sich sinnvoll in das Ganze ein. Die drei Teile der Handlung — der Konflikt um Frédériques Verheiratung, der eheliche Konflikt Christiane-Matignon und der Interessenkonflikt Matignon-Richebais — verwachsen zu einer lückenlosen Einheit. Die Vorzüge der Handlungsentwicklung liegen in erster Linie in dem Umstand begründet, daß das Stück in Matignon eine Zentralfigur hat, bei der die Fäden des Geschehens immer wieder zusammenlaufen.

Die Gestalt des Matignon ist eine vor dem Hintergrund eines Sittenbildes aus Fabre's zeitgenössischer Gesellschaft entworfene Charakterstudie des modernen « grand bourgeois » und stempelt damit das Drama zu einem Charakter- und Sittendrama im Sinne Molière'scher und Augier'scher Tradition. Allerdings muß zugegeben werden, daß die Charakterstudie nicht ans Überzeitliche, Immer-Menschliche rührt, wie bei Molière, sondern daß sie nur für die Zeit Gültigkeit besitzt, der sie entnommen ist. Zwar ist auch Molière's « grand bourgeois », Jourdain, in seiner Zeit verankert, aber darüber hinaus ist er doch die allgemeingültige Verkörperung protzenhafter Eitelkeit und gerade als dieser überzeitliche Typ hat er uns heute noch etwas zu sagen.

Matignon ist der krönende Abschluß des vier Generationen lang dauernden Aufstiegs einer Familie, in dem sich ein Teil der sozialen Entwicklung des 19. Jahrhunderts spiegelt. Sein Urgroßvater war noch ein Bauer, der in der Französischen Revolution den Tuileriensturm mitmachte; sein Großvater, ein Arbeiter, stieg 1848 auf die Barrikaden; sein Vater noch war zu Beginn seiner Lauf-

bahn ein Arbeiter, der im Kommuneaufstand eine Kugel aufs Fell gebrannt bekam, machte dann aber plötzlich eine Erfindung, auf Grund deren er bald zum reichen Fabrikherrn wurde, blieb jedoch dabei im Herzen der einfache Mann des Volkes, als der er angefangen hatte. Matignon selbst brach mit der Tradition seiner Vorfahren und vollzog den Übertritt in die Klasse, die jene bekämpft hatten: er wurde ein « grand bourgeois », Besitzer eines Millionenkapitals. Schon einmal, mit dem Armières der « Maison d'Argile », stellte Fabre einen Großindustriellen auf die Bühne. Aber Armières wirkt neben Matignon doch nur wie eine verkleinerte Ausgabe des « grand bourgeois », trotz der Parallelen, die sich hier und dort beim Vergleich von beider Charakteren ergeben[19]). Während in Armières' Wesensbild die aufrichtige Liebe zu Frau und Kind einigermaßen das Unsympathische aufwogen, sucht man bei Matignon vergebens nach versöhnenden Zügen. Von dem Augenblicke abgesehen, wo ihn auf Frédériques Entschluß hin, sich ins Kloster zurückzuziehen, plötzlich ein starkes väterliches Gefühl zu übermannen scheint, ist er kalt, gefühllos wie eine der Maschinen, die in seiner Fabrik stehen. Maschinenmäßig ist auch sein Leben, eine Kette von Geschäften, Kämpfen mit Konkurrenten und schweren Aktenarbeiten, ohne das, was gewöhnliche Sterbliche Glück nennen. Richtunggebend ist für dieses Leben der Vorteil; Gefühle und ethische Grundsätze gelten als ein Luxus, den sich der « grand bourgeois » nicht leisten kann. Geschäftliche Interessen waren es, die ihn Christiane zur Frau nehmen hießen; denn in Christianes Vater, einem Finanzrat des belgischen Königs, gewann er einen wichtigen Stützpunkt für seine internationalen Unternehmungen im Ausland. Geschäftliche Interessen bestimmten sein eigenartiges Zusammenleben mit Christiane: obwohl er von ihrem ehebrecherischen Treiben wußte, vermied er den Scheidungsprozeß geflissentlich, da ihm die Aufrechterhaltung seiner Beziehungen zu Christianes Brüdern wichtig war, die nun in Belgien nicht weniger einflußreich waren als früher ihr Vater. Geschäftliche Interessen sprechen auch das ausschlaggebende Wort, als er dem reichen Spark Frédériques Hand zuspricht und als er bei der Entdeckung von Christianes niedrigem Abenteuer mit Rozzi erneut einem Skandal aus dem Weg geht. Was in seiner Familie an Unehrenhaftem vorgeht, kümmert Matignon wenig, so lang der Öffentlichkeit nichts Nachteiliges zu Ohren kommt. « Un duel? » sagt er zu Richebais, der ihn und seinen Sohn zum Zweikampf fordern will. « Pour que le scandale d'une rencontre entre vous et moi, ou entre mon fils

[19]) So ist z. B. Matignons Ausspruch « Je ne suis pas homme à laisser échapper des paroles involontaires » (Bd. V, S. 56) nichts anderes als eine Neuformulierung von Armières' « Je réfléchis avant de me décider, non après » (Bd. II, S. 286).

et vous, défrayât la chronique mondaine pendant huit jours et rendît public ce que j'entends tenir caché? » (S. 103).

Fabre ist nicht so engstirnig, daß er die « grands bourgeois » in Bausch und Bogen verdammte. Er erkennt rückhaltlos das Achtunggebietende ihrer Leistungen an, die Genialität, die Großzügigkeit, den Weitblick, die Hingabe, mit denen sie ihre Unternehmungen ins Werk setzen. Matignon ist weit davon entfernt, ein kleinlicher, nur den Vorteil des Augenblicks erwägender Geist zu sein; an geschäftsmännischer Größe kann er sich mit einem de Thau messen. In voller Objektivität läßt der Dichter Matignon die Großtaten der modernen Industrie würdigen: « L'Algérie avait des terres domaniales improductives. Nos ingénieurs ont découvert là un gisement de fer. Nous allons l'exploiter. Je verserai à l'Algérie des redevances qui atteindront annuellement sept, huit, peut-être dix millions, et je lui construis par surcroît un chemin de fer qui ne lui coûtera presque rien. N'est-ce pas admirable? Songez qu'il y avait, dans ces montagnes perdues dans le désert, quarante, cinquante millions, de tonnes de minerai qui dormaient de toute éternité. Nous arrivons, nous autres, grands industriels, et, avec nos capitaux, notre activité, notre intelligence, comme avec un forceps, nous délivrons la montagne, nous l'accouchons, nous appelons à la vie la masse informe qu'elle recélait dans ses flancs. De la matière inerte, qui gisait là, nous fabriquons, nous construisons dans nos usines, sur nos chantiers, des locomotives, des bateaux, des machines agricoles. Nous lançons tout cela dans le monde, soufflant, haletant, travaillant, s'activant sur les quais, dans les gares, dans les villes, dans les champs, et ce fer, ainsi transformé, devenu force intelligente, laboure le sol pour en faire jaillir les moissons, transporte des fardeaux, sillonne les mers, relie entre eux, rapproche les points les plus éloignés de la vaste terre, et, facilitant les relations des hommes, l'échange des produits de leur labeur et de leur industrie, crée du bien-être et du bonheur » (S. 37 f.). Aber der Dichter läßt sich von den zweifellos gewaltigen Ergebnissen der Arbeit der « grands bourgeois » nicht über die Gefahren hinwegtäuschen, die von ihnen drohen. Denn gerade diese « grands bourgeois » fühlen sich, von ihrem Besitze abgesehen, an nichts gebunden. Familie und Staat sind ihnen in gleicher Weise gleichgültig. Zwar geben sie sich gerne als Förderer des Gemeinwohls, als Hüter von Frankreichs Finanzen und Macht und als Stützen des Gesellschaftsgebäudes aus; in Wahrheit aber kennen ihre Interessen weder soziale noch nationale Rücksichten. Obwohl sie meist Emporkömmlinge aus den unteren Schichten der Bevölkerung sind, sind sie unerbittliche Unterdrücker des arbeitenden, besitzlosen Volkes. « Gens étroits de cœur et de cerveau », nennt sie einmal der alte Matignon, « enfermés dans de vieux préjugés, retardataires, durs aux faibles, défendant âprement

des privilèges usurpés et combattant tous les privilèges d'une révolution qui, pourtant, les a faits ce qu'ils sont » (S. 94). Im Verein mit den Financiers, deren Macht uns bereits aus den « Ventres dorés » bekannt ist, bilden sie eine internationale Kaste, die dank ihren unerschöpflichen Geldmitteln und dank ihrem Einfluß auf die Presse, die sie, wie mehrmals aus Äußerungen Matignons hervorgeht, völlig in ihre Gewalt zu bringen sucht, Herrin über alle Gebiete des Staatslebens ist. « Vous êtes tout-puissants », heißt es an einer Stelle. « Groupés dans vos sociétés et dans vos banques, influents par vos richesses accumulées, vous régnez partout, partout vous avez des amis, des obligés, des clients, des créatures. Vous vous êtes tout asservi: commerce, industrie, finances, le Parlement qui fait les lois, et la Presse qui fait l'opinion » (S. 39).

Die Gestalten um Matignon treten neben der Hauptfigur stark zurück. Sie sind alle sehr einfach, mit wenigen Strichen wiedergegeben, was an die Zeichnung der Nebenfiguren bei Molière erinnert. Aus dem alten Matignon spricht der Mann des Volkes, der auch als reicher Fabrikbesitzer seiner familiären Sprache und den sozialistischen Ideen St.-Simon's und Fourier's, denen er sich einst verschrieb, die Treue hielt und sich seinen Haß auf die « grands bourgeois » bewahrte, voll biederer Geradheit und, trotz seiner Krankheit, voll Entschluß- und Tatkraft; Richebais, schon wesentlich silhouettenhafter, ist hauptsächlich durch seine Ehrenhaftigkeit und Unbestechlichkeit im Kampf mit Matignon und durch seine rührende Liebe zu Frédérique charakterisiert. Frédérique wird von einem passiven Wesen, das ohne Widerspruch die lieblose Behandlung durch ihren Vater hinnimmt, zu einem selbständig denkenden und handelnden Mädchen entwickelt, das auch gegen den Willen Matignons seinem Geliebten unverbrüchlich die Treue hält und, als es seiner Liebe entsagen zu müssen scheint, mit dieser zugleich auch der Welt zu entsagen bereit ist. Ziemlich blaß ist Xavier, der in auffallendem Gegensatz zu den in der « Vie publique » und in den « Vainqueurs » geschilderten Vertretern der jungen Generation durch und durch reaktionär ist, ein Mensch, der an Rücksichtslosigkeit selbst seinen Vater übertrifft und der bereits so weit dem Geiste seiner Ahnen entfremdet ist, daß ihm die sozialistischen Ideen seines Großvaters nur mehr Gegenstand des Spottes sind. Undeutlich und zwiespältig bleibt Christiane. Die Kluft, die das abenteuernde Weibchen von der Frau trennt, die sich nach der Enttäuschung, welche ihr das Ende ihres Verhältnisses mit Rozzi bereitet, plötzlich auf ihre Pflichten besinnt und in den Augenblicken, wo sich ihre Schuld an ihrem Kinde zu rächen droht, zur opferwilligen Mutter wird, wird vom Autor etwas zu rasch übersprungen, so daß der seelische Wandel nicht recht glaubhaft wird. — Tallier und Spark haben nur untergeordnete Bedeutung.

Mit « Un grand Bourgeois » stellte sich Emile Fabre, wie er selbst sagte, bewußt in die Nachfolge Emile Augiers. Wie Augiers Dramen ist « Un grand Bourgeois » ein Charakter- und Sittenstück mit sozialer Tendenz; sein Thema das Grundthema von Augiers dramatischer Kunst: die zersetzende Wirkung des Materialismus auf Familie und Gesellschaft. Weiterhin mag mit der Anlehnung an das Augier'sche Vorbild zusammenhängen, daß die Zahl der sympathischen Figuren im Verhältnis zur Gesamtzahl der handelnden Personen weit größer ist als bisher, was zur Folge hat, daß eine befriedigendere und dem Leben besser entsprechende Verteilung von Gut und Böse erreicht wird als in allen vorausgegangenen Werken des Dichters.

Freilich, auch am Endpunkt seines sozialen Dramas kann Fabre nicht verleugnen, daß er beim « Théâtre Libre » in die Lehre ging. So erinnert z. B. die Verwendung solcher den Niederungen des Lebens entnommenen Motive, wie sie die schmutzigen Beziehungen Christianes zu Rozzi oder die Gemeinheiten Matignons darstellen, noch ganz deutlich an die « comédie rosse ». Die Ausdrucksweise hat zwar manches von ihrer früheren Rauheit eingebüßt, aber der Sprache eines Augier gibt sie an Geschmeidigkeit, Wohlklang und Witzigkeit noch vieles nach.

« Un grand Bourgeois » war wohl das letzte soziale Drama Fabre's, nicht aber das letzte Drama überhaupt, das der Dichter schrieb. Bereits ein Jahr später, 1915, stand ein weiteres Drama unmittelbar vor der Vollendung, als Fabre plötzlich durch die überraschende Berufung zum « administrateur-général » der Comédie-Française mitten aus der Arbeit gerissen wurde. Erst im Jahre 1920 konnte er « La Maison sous l'Orage » — so hieß das neue Stück — fertigstellen und zur Aufführung bringen.

Dem Titel nach möchte man auf ein soziales Drama schließen. Wenn dies nun auch nicht in vollem Umfange zutrifft, so findet man doch wenigstens in der Exposition soziale Motive verwendet. Zwei Familien der besseren Stände, die Harlange und die de Vernac, liegen in Fehde miteinander. Harlange hatte in erster Ehe eine Tochter des Hauses de Vernac zur Frau, ließ sich aber, da sie gegen die eheliche Treue verstieß, wieder von ihr scheiden und heiratete ein zweites Mal. Seitdem herrschte zwischen allem, was Harlange und allem, was de Vernac hieß, erbitterte Feindschaft, die um so schärfer war, als beide Familien auch auf geschäftlichem und politischem Gebiet Gegner waren. Am meisten litt unter diesen Verhältnissen Harlange's Sohn aus erster Ehe, Claude, der im Hause

seines Vaters neben den Kindern der zweiten Ehe keine Rolle spielte. Schließlich entfloh er zu seiner Mutter, der von jeher sein Herz gehörte. Bei den de Vernac wurde er weiter gegen die Harlange aufgehetzt, bis er eines Tages auf seinen Stiefbruder, dem sich sein Haß ganz besonders zuwandte, weil er ihm sein Erbe zu gefährden schien und weil ihm das Mädchen zugetan war, das er selbst aussichtslos liebte, einen Mordanschlag verübte. Bis hieher (Ende des 1. Aktes) hat das Drama soziales Gepräge: es wirft erneut die Frage nach der Berechtigung der Ehescheidung auf und zeigt die schweren Folgen elterlichen Leichtsinns, ähnelt also der « Maison d'Argile ». Aber das soziale Moment bleibt im wesentlichen auf die Exposition beschränkt. Die eigentliche Handlung des Stückes entwickelt sich auf rein psychologischem Boden. Im 2. Akt findet ein von Fabre mit echt juristischem Geschick geführtes Verhör im Kreise der Angehörigen der beiden Familien statt, das die Schuld Claudes, der hartnäckig leugnet, klar erweist. Der 3. Akt bringt den seelischen Wandel Claudes, der seine Tat bereut und, obwohl ihn sein schwerverletzter Bruder vor dem Staatsanwalt deckt, indem er einen unbekannten anderen als Mörder bezeichnet, beschließt sich dadurch zu entsühnen, daß er sich selbst richtet.

Trotz seiner sozialen Umrahmung ist « La Maison sous l'Orage » also ein psychologisches Drama und fällt als solches außerhalb unserer Arbeit. Das Interesse kreist nicht mehr um soziale, sondern um seelische Probleme; die Personen handeln nicht mehr als typische Vertreter dieser oder jener Gesellschaftsklasse, sondern gemeinhin als fühlende und denkende Menschen. Satire und Ironie haben einer tiefen Tragik Platz gemacht.

Mit « La Maison sous l'Orage » endet Fabre's dichterisches Schaffen. Seine Tätigkeit an der Comédie-Française (1915—1936) ließ ihm nicht mehr die Zeit zu neuen Produktionen.

Gesamtwürdigung von Fabre's sozialen Dramen

Rückblick

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die einzelnen Entwicklungsstufen in Emile Fabre's sozialem Theater! Fabre begann am « Théâtre Libre »; anfängerhaft unfrei unterstellte er sich dem Dogma des naturalistischen Dramas. Seine beiden ersten Stücke, « L'Argent » und « Le Bien d'autrui », tragen die typischen Züge der « comédie rosse » und kranken auch an ihren Hauptfehlern, an einer pessimistischen Verzerrung des Lebens zu einem Dasein, in dem das Schlechte das Gute erdrückt, und an dem Gebrauch allzu roher, unbehauener Stilmittel, der auf den Irrtum zurückzuführen ist, die Alltagssprache genüge den Anforderungen der dramatischen Kunst. Fabre fühlte bald, daß er hier auf Ödland arbeitete, und suchte auf fruchtbaren Boden zu kommen. Schon in « Le Bien d'autrui » kündigte er dadurch, daß er eine sympathische Figur in den Mittelpunkt stellte und die Handlung zu einem guten Ende führte, seine bevorstehende Loslösung von der « Convention du Théâtre Libre » an. Mit « La Vie publique » bekundete er dann seine künstlerische Selbständigkeit. Er schuf sich eine neue Form, das „Drama des öffentlichen Lebens", wie wir es hießen, das seinen künstlerischen Fähigkeiten besser lag und seinen gesellschaftskritischen Bestrebungen weiteren Spielraum bot als das Familienstück. Sinn und Zweck des „Dramas des öffentlichen Lebens" sollte sein, durch die Wiedergabe von Abschnitten aus dem zeitgenössischen öffentlichen Leben dem französischen Volk die Mißstände zu offenbaren, die, ihm vielleicht unbekannt oder nur teilweise bekannt, dort herrschten. Damit lud sich der Autor einen äußerst umfangreichen Stoff auf, dessen künstlerische Bewältigung eine besondere dramatische Technik voraussetzte, auf die wir weiter unten nochmals näher eingehen werden. « La Vie publique » war ein Versuch und als solcher mit manchen Unvollkommenheiten behaftet. Erst « Les Ventres dorés » erbrachten den Beweis für die künstlerische Vollgültigkeit der neuen Dramenart. Nach diesem Höhepunkt schrieb Fabre bald ein Familiendrama, bald ein Drama des öffentlichen Lebens, je nachdem welche Form sich für seine soziale Kritik besser eignete; manchmal auch verband er beide Arten. Eine klare künstlerische Entwicklungslinie ist dabei, abgesehen von einer allmählichen Annäherung an Augier, kaum mehr festzustellen. Die Leistungen Fabre's in dieser zweiten Hälfte seiner sozialen Dramatik waren schwankend: während mit den « Vainqueurs » noch einmal ein ganz vorzüglicher Wurf gelang, war « La Maison d'Argile » nur eine Durchschnittsleistung, ja die «Sauterelles » fielen sogar stark ab. Nachdem Fabre mit dem letztgenannten Stück Dumas fils

ähnlich einem « théâtre utile » in die Arme getrieben war, in dem die Satire die Handlung überwuchert hatte, bekannte er sich mit « Un grand Bourgeois » zur Molière'schen und Augier'schen Tradition, ohne dort indes Überdurchschnittliches zu erreichen. Als er eben den Fuß auf ein neues dramatisches Gebiet setzte (« La Maison sous l'Orage »), erreichte ihn der Ruf der Comédie-Française und unterband sein dichterisches Schaffen.

Die Grundlagen von Fabre's künstlerischer Eigenart

An der Formung von Fabres künstlerischer Gestalt sind im wesentlichen vier Faktoren beteiligt: Veranlagung, Erziehung, Beruf und literarische Einflüsse. Fabre's Veranlagung ist die eines vorwiegend ernsten, männlichen Charakters. Zartheit und Humor sollen ihm nicht abgesprochen werden, der Grundton seines Wesens und seines Künstlertums jedoch ist streng, herb. Selbst da, wo ein heiterer Einfall aufblitzt, mischt sich meist ein Quentchen Bitterkeit bei und gibt dem Scherz eine ironische oder ernst-satirische Wendung. Ein Zeichen seiner männlichen Aufrichtigkeit und Geradheit, des anderen Hauptmerkmals seines Charakters, ist sein „Mut der freien Rede", den er oft genug, wenn er in seinen Dramen die gesamte französische Gesellschaft angreift, unter Beweis stellt. — Inwieweit des Autors Erziehung auf seine künstlerische Persönlichkeit wirkte, zeigte die kurze Schilderung seines Lebens. Die langjährige Wanderschaft mit der Schauspieltruppe seines Vaters schulte seinen Blick für das Leben und erweckte in ihm nicht nur frühzeitig Lust und Liebe zum Drama, sondern bildete ihn auch gleichzeitig unbemerkt in der Technik des Bühnenspiels durch, in der er sich später als Meister erweisen sollte. — Seinem juristischen Beruf verdankt Fabre vor allem ein viel gründlicheres Wissen über die moralische Verlotterung in Familie und öffentlichem Leben und einen tieferen Einblick in die ideallose Psyche seiner Zeitgenossen, als sie ein Laie hätte erwerben können. Außerdem wurde sicher beim Durcharbeiten von juristischen Fällen und beim Umgang mit Klienten aller Stände seine Menschenkenntnis und sein psychologisches Einfühlungsvermögen erhöht und seine logische Denkfähigkeit geschliffen.

Die ersten literarischen Einflüsse, die hauptsächlich von Balzac und Becque ausgingen, lenkten die Neigung zur sozialen Kritik, die Fabre über seiner beruflichen Tätigkeit in sich keimen fühlte, in künstlerische Bahnen. Während ihn in Balzacs Romanen wohl vor allem die imposanten Ausmaße der künstlerischen Konzeption beeindruckten, die er in seinem Drama des öffentlichen Lebens wenigstens annähernd — soweit dies eben das Drama erlaubt — zu erreichen sucht, waren es bei Becque wohl vornehmlich die hervor-

ragende Komposition, die vorbildliche psychologische Arbeit und das glänzende Sprachgewand; bei jenem also mehr das Was, bei diesem mehr das Wie. Kaum weniger stark war die Wirkung der « comédie rosse » auf Fabre. Wenn er auch niemals einer der extremsten Anhänger des « Théâtre Libre » war, so ist doch manches vom Geiste der « rosserie » in ihn übergegangen und ein Bestandteil seiner Kunst geworden. Der ethische Tiefstand, der in seinen Stücken herrscht, die zynische Gesinnung vieler seiner Gestalten sowie die zahlreichen Entgleisungen ins Vulgäre sind Erbteil des « Théâtre Libre ». Allerdings erhielt der Autor ein Gegengewicht vonseiten Augiers und des Charakter- und Sittendramas, deren ständig wachsender Einfluß ihn fest und fester mit der französischen Bühnentradition verkettete und davor bewahrte, dem radikalsten Naturalismus zu verfallen.

Inhalt und Form von Fabre's sozialen Dramen

Inhalt

Fabres soziales Drama ist einseitig ein Interessendrama, in dem letzten Endes alles um den einen Faktor „Geld" kreist, und als solches in stofflicher Hinsicht begrenzt. Immer wieder ist von Geschäften die Rede, in jedem Stück spielen Geldbeträge eine Rolle, — so die beiden Erbschaften in « L'Argent » und « Le Bien d'autrui », Ferriers Vermögen in « La Vie publique », das Aktienkapital in « Les Ventres dorés », der Verkaufspreis der Fabrik in «La Maison d'Argile », die Summen, um die der Prozeß Firmiani-Redan geht, in « Les Vainqueurs », die Anleihe in «Les Sauterelles » und schließlich Matignons Vermögen und Frédériques Mitgift in « Un grand Bourgeois ». Die Personen, die Fabre vorführt, sind mit wenigen Ausnahmen lauter Menschen, die nur auf ihr materielles Fortkommen bedacht sind, die keine Zeit zum Nachdenken oder Fühlen haben, denen Geldgier und Ehrgeiz das Gewissen abgestumpft haben, sodaß Moralgesetze überhaupt nicht für sie bestehen. Durch seine gesellschaftskritischen Absichten gebunden, schöpft der Dichter immer wieder aus der gleichen Quelle; Wiederholungen von Gestalten und Motiven sind dabei unausbleiblich. Roux und Fournier, Mathilde und Alphonsine, Laurent und René gleichen sich in besonders auffallender Weise; doch erweisen sich auch Armières, Daygrand und Matignon bei näherer Betrachtung nur als Abwandlungen des gleichen Menschentyps. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht weiterhin zwischen Ferrier und Vernières, die beide als rechtschaffene Menschen in das Getriebe der Korruption geraten, zwischen Astraud und Chauvelot, die den Typ des Rou-

tiniers verkörpern, zwischen d'Urth und Redan, deren jeder Freibeuter und Erpresser ist, zwischen André de Riols und Julien Daygrand, den Vertretern der idealistisch gesinnten jungen Generation, schließlich noch zwischen Jean Rouchon und Maxime Tallier, insofern als sie Leute aus dem Arbeitermilieu und als solche gesellschaftsfremd und von linkischen Manieren sind. Was die Frauen anlangt, so geht bei ihnen die Wiederholung von Motiven so weit, daß man fast an Schablone glauben möchte. So wird das Motiv des Ehebruchs der Frau nicht weniger als fünfmal verwendet, nämlich bei Mme Reynard, Mme Daygrand, Christiane Matignon, Mme d'Urth und Mme Nam-Trieu, wenn es auch in den letztgenannten zwei Fällen nur eine nebensächliche Rolle spielt; ja wollte man den 1. Akt von «La Maison sous l'Orage» einbeziehen, so hätte man dort ein neues Beispiel (Geneviève de Vernac). Obendrein sind in «L'Argent», «Les Vainqueurs» und «Un grand Bourgeois» jeweils die Fehltritte der Frauen den Männern bekannt, werden aber von diesen stillschweigend übergangen, weil sich ein Scheidungsprozeß zu ihrem materiellen Schaden auswirken würde. Außerdem gleichen sich Mathilde und Mme Vernières in ihrer Verschwendungslust, und Valentine und Frédérique haben das Geschick gemein, ein Stiefkinddasein führen zu müssen, wobei auch hier zu bemerken ist, daß in «La Maison sous l'Orage» dieses Motiv erneut aufgenommen wird (Claude Harlange).

Mag sein stoffliches Interesse auch etwas einseitig erscheinen, so hat Fabre doch nach dieser einen Seite hin gründlichste Arbeit geleistet. Unter dem Gesichtswinkel des Geldproblems und der zugehörigen Fragenkomplexe hat er die zeitgenössischen sozialen Zustände in einer im Verhältnis zu den beschränkten Möglichkeiten des Dramas nahezu erschöpfenden Weise dargestellt, sodaß sein Werk ohne Übertreibung als ein Fresko der gesamten französischen Gesellschaft um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert angesprochen werden darf, zwar nicht eines von den ungeheuren Balzac'schen Maßen, aber immerhin eines, aus dem man eine Vorstellung vom Leben jener Zeit, und zwar sowohl vom Familienleben, als auch vom offiziellen, öffentlichen Leben, gewinnen kann, und in dem man die wichtigsten Typen der damaligen Gesellschaft vorfindet, wenn auch zum Teil nicht ausgemalt, sondern nur flüchtig skizziert.

So zeigen «Les Ventres dorés» und «Un grand Bourgeois» das Kapital in seiner landesgefährlichen Internationalität und seiner riesigen Macht, der unmittelbar oder mittelbar das ganze Leben der Nation untersteht. «La Vie publique» und «Les Sauterelles» lassen in das korrupte politische System der Dritten Republik schauen, mit seinem ständigen Regierungswechsel, seinem würdelosen Parlamentsbetrieb, seinen Streiks und Wahlkämpfen, seinen

Kompromissen, seinen Bestechungsaktionen, seinem Bonzentum und seiner Günstlingswirtschaft; außerdem schildert das letztere Stück die unhaltbaren Verhältnisse im französischen Kolonialwesen. Von den übrigen Gebieten des öffentlichen Lebens läßt Fabre der Justiz und der Presse besonders „liebevolle" Aufmerksamkeit angedeihen.

« Justice confraternelle, dure aux petits, maternelle aux autres » (Bd. IV, S. 171), so charakterisiert er einmal die zeitgenössische Gerichtsbarkeit. Die Angeklagten aus den höheren Klassen, vor allem aber die Herren Amtsbrüder, werden mit anderer Waage gewogen als der Mann aus dem Volke, besonders wenn der Geldbeutel ein Wort mitspricht. Reynard wird, da er selbst Mitglied des Handelsgerichts ist, vom Staatsanwalt seines weitesten Entgegenkommens versichert und auch Daygrand könnte im Vertrauen auf die Solidarität sämtlicher Juristen seinen Fehler vor dem Conseil de l'Ordre bekennen, ohne mit einer gerichtlichen Verfolgung rechnen zu müssen. « La Vie publique » zeigt an Hand der Fälle Bouvet und Abbé Mitaine, wie das Gericht, in das Joch der Politik gespannt, Entscheidungen trifft, die jeder Grundlage entbehren, und in den « Ventres dorés » wird die Staatsanwaltschaft als „oft der Willfährigkeit gegenüber den Financiers beschuldigt" hingestellt (Bd. II, S. 104). Einen Angriffspunkt für Fabre's Spott bildet auch die Dauer manches Verfahrens. « Il faudra qu'on nous fasse un procès. C'est deux ans de gagnés » (ibd. S. 108), kann Chauvelot sagen. Besonders hart geht der Dichter mit den Advokaten ins Gericht, denen er, wie die „Vainqueurs » zeigen, in erster Linie Oberflächlichkeit beim Studium ihrer Akten und Unsachlichkeit in ihren Plädoyers zur Last legt.

Die Presse ist sicher die dem Autor meist verhaßte Macht des öffentlichen Lebens — daß sie tatsächlich eine Macht im französischen Staate darstellte, geht deutlich genug aus folgenden Worten Carriers hervor: « Des poursuites contre moi, Carrier, directeur de l'Impartial. Ah! ils osent . . . mais qu'ils prennent garde! Je traînerai dans la boue le parquet, la justice, le gouvernement, la République! » (Bd. II, S. 105.) Wo immer in seinen Werken Journalisten auftreten, legen sie eine Schamlosigkeit ohnegleichen an den Tag. Die Régnier, Corvino, Vergogneur (La Vie publique), Carrier (Les Ventres dorés), Pommier und die Berichterstatter und Photographen in « Les Vainqueurs » sind alle mehr oder minder reine Verkörperungen menschlicher Gemeinheit. Jedes Sensationchens bemächtigen sie sich mit einer abstoßenden Gier, um in ihren Blättern Münze daraus zu schlagen; oder aber sie füllen ihre Zeilen mit aufsehenerregenden Nachrichten freier Erfindung, wie den Gerüchten vom Tode de Thau's und vom Selbstmord Daygrand's. Ihre Aufdringlichkeit kennt keine Grenzen: Wie ein Geschmeiß

hungriger Fliegen fallen sie in den « Vainqueurs » über die Familie Daygrand her. Ebensowenig wie sie etwaige Rücksichten in ihrem marktschreierischen und verleumderischen Treiben kennen, kümmern sie sich um die charakterliche Haltung ihrer Zeitungen. Sie richten sich in ihren Äußerungen von Fall zu Fall nach den Meinungen ihrer Leser und nach den Schmiergeldern, die sie für ihre Veröffentlichungen erhalten. Fabre hat diese Gesinnungslosigkeit sehr fein in den Titeln ironisiert, die er einigen Blättern gibt, wie « L'Intégrité » (L'Argent), « L'Indépendance » (La Vie publique) und « L'Impartial » (Les Ventres dorés).

Auch auf die Rolle, die die kirchlichen Kreise unter der Dritten Republik spielten, ist Fabre mit einigen Bemerkungen eingegangen. In Mgr de Belmont (La Vie publique) begegnet man einem mit bestem diplomatischen Geschick im allgemeinen Korruptionsstrom mitschwimmenden hohen Geistlichen, der die schlaue und zugleich gesinnungslose Politik der katholischen Kirche veranschaulichen soll, und in « Les Ventres dorés » deutet der Dichter dadurch, daß er einen vom Spekulationsfieber angesteckten Pfarrer einführt, der seiner Gemeinde den Ankauf von Aktien predigt, an, daß sich große Teile des katholischen Priesterstandes seinerzeit mit ebensolchem Eifer am Hexensabbat der Geldgeschäfte beteiligten wie die Laienwelt. Fabre macht aus seiner Verachtung für gewisse Kreise der katholischen Geistlichkeit keinen Hehl. Sie hätten aus der Religion « une ingénieuse machine à pomper les économies des fidèles » gemacht, heißt es in der « Vie publique ». « Chaque semaine, en tête de leur bulletin, paraît la liste des offrandes. Il faut la lire. C'est très réjouissant: ‚Versement pour la prospérité d'une maison de commerce.' ‚Pour qu'un jeune ménage ait un fils.' ‚Petit acompte et promesse d'un versement plus fort si on obtient un emploi.' ‚Promesse de partage si on fait un gain inespéré.' En sorte que devant ces marchandages naïfs avec Dieu et toute cette comptabilité céleste on se prend à douter si on vit en France au vingtième siècle ou dans l'Australasie au milieu d'une tribu de Papous. » (Bd. I, S. 176.) Auch die Anspielungen auf die völlig ungenügenden hygienischen Zustände im Schulwesen und in der Krankenpflege der Kirche (Mme Errazura!) zeugen von des Dichters schroff ablehnender Haltung gegenüber dem Katholizismus als politischer Macht.

Kaum minder scharf sind Fabre's Angriffe auf den alten Adel — nicht zu verwechseln mit dem neuen liberalistischen Geldadel eines de Thau oder d'Urth. Das Hauptmerkmal der Adeligen sieht er in ihrem Drange, Anschluß an das Kapital zu gewinnen und die verblaßten Farben ihres Wappens mit bürgerlich-demokratischem Firnis aufzufrischen, ungeachtet ihrer stark antidemokratischen Prinzipien. Sowohl der Marquis de Riols wie d'Angerville und die

in « La Maison d'Argile » erwähnten de Réhy nähren diesen Wunsch; nur gehen sie auf verschiedenen Wegen nach dem gleichen Ziel. De Riols bemüht sich in der Politik zu Ruhm und Reichtum zu gelangen; d'Angerville versucht es mit der Finanz und die de Réhy heiraten eine reiche bürgerliche Familie an. Mit Ausnahme von d'Angerville haben sie von ihrem alten Adelsdünkel noch nichts verloren.

Was das internationale Judentum anlangt, das in Fabre's Stücken ebenfalls vertreten ist (Lévy, Klobb, Lévy-Schleim, Salomon), so begnügt sich der Autor mit der Feststellung, daß es im Geschäfts- und Finanzleben eine große Rolle spielt, daß sich sein Einfluß z. B. bis in die katholische Kirche erstreckt. Eine antisemitische Einstellung liegt nicht vor.

Die breite Masse des Volkes zeichnet Fabre geldgierig und spekulationslustig, dabei aber leichtgläubig-dumm und verständnislos. Die Wähler der « Vie publique », die ihre Stimmen verkaufen, und die Aktionäre der « Ventres dorés », die ihr kleines Vermögen aufs Spiel setzen — sie alle nähren nur den einen Wunsch: auf mühelose Art und Weise zu Geld zu kommen. Das Verlangen nach Vermehrung ihres Besitzes und ihre Unerfahrenheit in Gelddingen im Verein mit ihrer Leichtgläubigkeit machen sie blind für die Gefahren, in die sie sich bei ihren Spekulationen begeben, sodaß sie, wie in den « Ventres dorés », häufig von denen, welchen sie sich anvertrauen, geprellt und ausgesogen werden.

Zwischen dem einfachen Volk und den höheren Gesellschaftsschichten steht die große Klasse der Emporkömmlinge. In ihnen findet der zähe Ehrgeiz, die wohl meistverbreitete Eigenschaft der Menschen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, seine reinste Verkörperung. Fabre hat den Emporkömmling in seinen verschiedenartigsten Spielarten festgehalten. Neben dem Typ des verbissenen, gegen sich und andere gleich rücksichtslosen Strebers, der sich bis zur Preisgabe der Ehre seiner Frau treiben läßt (Reynard und Daygrand) steht der Schleicher (Jesselot), der zynische Heuchler (Roux und Fournier) und der schmutzige Börsenschwindler (Roger's Vetter).

Wie das öffentliche Leben, so bietet auch das Familienleben in Fabre's Stücken ein Bild sittlicher Verwahrlosung. Geldgier, Ehrgeiz, Ehebruch und Ehescheidung sind im Begriff, die Keimzelle des Volkes zu zerstören. Man erblickt Eltern, die zwischen ihren Geschäften nicht die Zeit finden, ihre Kinder zu erziehen (L'Argent), Frauen, die sich um finanzieller Vorteile willen verkaufen (Mme Reynard, Alphonsine Muller und Mme Daygrand) und Männer, die sich dabei die Augen zuhalten (Reynard, Daygrand). Man sieht ferner eine Mutter (Mme Armières), die etwas leichtfertig ihre erste Ehe löst und nach der Wiederverheiratung ihre Pflichten

gegenüber den Kindern aus dieser Ehe vergißt und die dadurch sowohl das Lebensglück jener Kinder wie ihre eigene Familie zerbricht, und eine andere Mutter (Christiane Matignon), die, von ihrem Mann vernachlässigt, sich in ehebrecherische Abenteuer einläßt, die gleichfalls zum inneren Ruin ihrer Familie führen. Scheingebilde und Herde der Unmoral — das sind für Fabre, wenn auch nicht alle Familien, so doch ein großer Teil, vor allem in Emporkömmlingskreisen.

Nachdem so der Gegenstand der Fabre'schen Gesellschaftskritik kurz umrissen wurde, bleibt noch einiges über deren Wesen zu sagen. Fabre's soziale Kritik zeichnet sich durch mutvolle Offenheit und durch Bemühung um Objektivität aus. Spricht schon die Tatsache, daß seiner Satire nahezu die ganze französische Gesellschaft verfällt, darunter auch der Stand, dem er selbst angehörte, für des Autors Freimut, so tun dies noch nachdrücklicher die in seine Dramen eingestreuten erbitterten Angriffe auf das republikanische Frankreich als Ganzes. Worte wie « C'est par l'éloquence qu'on règne en République. Sous ce régime, mieux vaut un fripon qui parle, qu'un honnête homme qui bégaye, » (Bd. I, S. 172) und « Une étiquette heureuse et sonore, il n'en faut pas davantage en France pour être élu » (ibd. S. 148) geißeln mit erstaunlicher Unzweideutigkeit die Hohlheit des demokratischen Systems in der Form, wie es sein Land besaß. Andere wie « Dans une république ce n'est pas l'effort qu'on couronne, c'est le succès » (Bd. II, S. 24) und « Le succès couvre tout, le succès répond à tout, le succès justifie tout » (Bd. IV, S. 198) unterstreichen die unter diesem System gültige seichte Lebensmoral, nach der der Erfolg die Mittel heiligt. Weiterhin wirft Fabre mit rückhaltloser Offenheit seinem Lande Interesselosigkeit an seinen Kolonien vor (« La France se fout de ses colonies » (Bd. IV, S. 32), er weist in den «Ventres dorés « auf die fast alltäglichen Skandale auf seinem Boden hin, die das Volk Millionen kosten, er schilt aber auch das Volk selbst seiner Torheit (« On a beau vider ses bas de laine, il les remplit toujours. Ils ont perdu plus de deux milliards en vingt ans » (Bd. II, S. 20). Zu welch vernichtenden Urteilen Fabre auszuholen wagt, zeigen jedoch am besten Vernières' « Allons donc! Ce pays n'est pas comme une caverne! » (Bd. II, S. 55) und Redans « 'Au sabotage universel'. C'est la grande marque de l'époque ». (Bd. IV, S. 176).

Der andere Wesenszug von Fabre's sozialer Kritik ist die Objektivität. Sie äußerst sich darin, daß der Autor stets bemüht ist, anzuerkennen, wo es anzuerkennen gibt, und daß er folglich kaum je in ungerechte Übertreibungen verfällt. Er macht dem Financier und dem « grand bourgeois » seine Größe durchaus nicht streitig, er zeigt tiefes Verständnis für die tragischen Fälle des öffentlichen

Lebens, er rechnet den Kolonialbeamten das Klima, die Vereinsamung, die fremde Umgebung als mildernde Umstände an, er stellt sogar die rastlose Hingabe der Emporkömmlinge an ihre Geschäfte fest. Fabre's Objektivität drückt sich ferner darin aus, daß er nie — « Le Bien d'autrui » ausgenommen — zu dem subjektiven Mittel der Moralpredigt greift, wie z. B. Dumas fils, sondern daß er die Tatsachen für sich sprechen läßt und daß er ihre moralische Auswertung den Zuschauern überläßt. Man könnte Fabre einen „negativen Moralisten" nennen.

Die objektive Einstellung ist so stark, daß sie Fabre's eigene politische Anschauung fast verdeckt. Man muß ziemlich genau hinhören, um herauszufinden, daß er Anhänger sozialistischer Ideen ist. Immerhin lassen seine offenkundigen Sympathien für André de Riols und den alten Matignon, die sich beide zum Sozialismus bekennen, und für die aus Arbeiterkreisen stammenden Jean Rouchon und Maxime Tallier, wie auch seine Antipathien für die katholische Kirche diesen Schluß zu.

Form

Technik. — Fabre verfügt, wie schon mehrfach betont wurde, über ein hohes technisches Können. Der Sinn für die Bedeutung der technischen Seite des Dramas ist in ihm von Jugend auf so stark, daß er sich selbst in der Zeit seiner größten Abhängigkeit vom Naturalismus nicht zur Vernachlässigung der Form verleiten läßt, wie andere Anhänger des « Théâtre Libre », die der naturalistischen Forderung, daß der Inhalt des Dramas eine « tranche de vie » sein müsse, mit solcher Gründlichkeit nachkommen, daß sie dabei auf die Beobachtung der dramatischen Grundgesetze verzichten. Zwar macht sich Fabre die positiven Errungenschaften des naturalistischen Theaters zu eigen wie die Ablehnung von Willkürlichkeiten oder die Abschaffung des Zur-Seite-Sprechens und des Monologs — eine Ausnahme bildet der Monolog Daygrand's in « Les Vainqueurs » III/6 —, aber im übrigen ist er in technischer Hinsicht fest in den großen Meistern der gerade im Formalen so hochstehenden französischen Bühnentradition verankert.

So zeichnet sich der Aufbau der Fabre'schen Stücke im allgemeinen durch Unkompliziertheit und Klarheit aus — zwei Eigenschaften, die übrigens auch der Naturalismus forderte. Selbst in den „Dramen des öffentlichen Lebens" treten die einzelnen Entwicklungsstufen des Geschehens trotz des vielen Beiwerks meist deutlich in Erscheinung. Schwach ist lediglich das Handlungsgerüst der « Sauterelles », weil dort eine viel zu weitschweifige Exposition die Harmonie des Ganzen zerstört. Die ein wenig an Molière, Augier und Becque erinnernde Klarheit der Gliederung ist

wie bei jenen das Ergebnis einer außerordentlichen Straffheit der Komposition. Alles ist entweder unmittelbar oder mittelbar mit dem eigentlichen dramatischen Geschehen verbunden; vor allem in den besonders stramm geführten Familiendramen «L'Argent», «La Maison d'Argile» und «Un grand Bourgeois» hängt auch nicht das kleinste Wort in der Luft. Scheinbare Nebensächlichkeiten verraten bei näherem Zusehen, daß sie irgendeine feine Absicht des Dichters tragen. So mag manche Nebenfigur entbehrlich erscheinen; Fabre hält aber episodische Gestalten im Interesse der Natürlichkeit für notwendig: «Une pièce dont l'action se développe avec le seul concours des personnages indispensables à la marche de cette action, offre quelque chose d'artificiel dans sa construction; on sent trop ici la volonté et la main de l'auteur. Ne parût-il que dans une scène, le personnage épisodique — à condition toutefois qu'on l'ait pu rattacher par un lien assez fort au drame — fait disparaître l'artifice de la composition»[20]).

Außerdem unterstehen Fabre's Dramen fast immer dem klassischen Gesetze der „Unterordnung der Handlung unter die Charaktere". «Donner des raisons plausibles aux actions des personnages»[21]) hebt Fabre als das erste Gebot für den Dramatiker hervor. Trotz der Verstöße gegen dieses Gebot, die er sich an der Gestalt des Roger in «Le Bien d'autrui» und im 3. Akt der «Maison d'Argile» zuschulden kommen ließ, muß man seine Dramen als von einer strengen Logik beherrscht bezeichnen.

Ganz vorzüglich beherrscht Fabre die Spannungstechnik. In ihr liegt das Geheimnis der Wirksamkeit seiner Dramen. Dadurch, daß er jedes neue Handlungsmoment nicht sprungweise, sondern stufenweise unter gewandter Ausnützung aller Spannungsmöglichkeiten einführt, vermeidet er Leerlaufstellen. Dieses Spannungschaffen setzt, wie an einzelnen Stücken gezeigt wurde, schon in der Exposition ein. So führt in den meisten seiner Dramen eine ununterbrochen steigende Kurve bis zu dem ungefähr in der Mitte des Werkes liegenden Höhepunkt, gewöhnlich einer großen Auseinandersetzung der Hauptpersonen, in der sich die vorher aufgespeicherte Spannung mit urwüchsiger Kraft entlädt. Da aber dabei der Konflikt noch nicht gelöst, sondern höchstens verschärft wird, bleibt das Interesse des Zuschauers auch im zweiten Teil des Dramas wach, bis schließlich mit der Lösung die Entspannung eintritt.

Eine Eigenart der Fabre'schen Technik ist, daß der Ausklang seiner Stücke fast immer zynisch-ironisch ist, was dem Einfluß

---

[20]) E. Fabre, Le Théâtre. Paris 1936, S. 45 f.

[21]) Ibd., S. 34.

des « Théâtre Libre » zuzuschreiben sein mag, vielleicht aber auch ein kleiner technischer Kniff ist, der dem Werk zu einer wirkungsvollen Schlußpointe verhilft.

Den besonderen technischen Anforderungen des Dramas des öffentlichen Lebens wird Fabre auf folgende Weise gerecht: Er stellt denjenigen Zweig des öffentlichen Lebens, den er schildern will, in seinen wichtigsten Typen dar, hebt aber aus diesen eine oder wenige Personen heraus und rückt sie in den Kernpunkt des Stükkes, während er die übrigen zu Figuren zweiter Ordnung macht. Dadurch wird ein Zerfließen des Interesses verhindert. So ragen Ferrier in « La Vie publique », de Thau, d'Urth und Vernières in « Les Ventres dorés » und Régial und Lebray in « Les Sauterelles » deutlich aus der Zahl ihrer Kollegen hervor. Weiterhin fügt Fabre eine Reihe von Gestalten dritten Ranges ein, die anderen Gebieten des öffentlichen Lebens entnommen sind und die gleichsam einen lebendigen Hintergrund abgeben sollen. Zu ihnen gehören u. a. die Journalisten, Wissenschaftler und die Leute aus dem Volke. Außerdem schiebt er eine Menge, meist satirischer, Zwischenbemerkungen ein, die für Augenblicke ein Licht auf diesen oder jenen Mißstand im Staatsleben der Dritten Republik werfen und die alle ein wenig dazu beitragen, die Atmosphäre des damaligen öffentlichen Lebens spürbar zu machen.

S t i l. — Der Stil von Fabre's Dramen hat ausgesprochen männliches Gepräge. Anmut, leichter Witz, Frohsinn, Sentimentalität, Verliebtheit, Sehnsucht, Melancholie — kurz alles, was man zusammengenommen das feminine Element in der Kunst nennen könnte, fehlt fast vollständig. Gefühlsszenen gelingen ihm nur dann, wenn es sich um starke, leidenschaftliche Gefühle handelt; so z. B. erzielt er in Reue- und Selbstbeschuldigungsszenen (Vernières und Mme Vernières in « Les Ventres dorés » 4. Akt; Daygrand—Mme Daygrand in « Les Vainqueurs » (IV/4) und in den heftigen Auseinandersetzungen zwischen zwei Ehegatten oder zwischen Eltern und Kindern, in denen neben Reue, Zorn, Haß und Verachtung zum Ausdruck kommen (Reynard— Mme Reynard in « L'Argent » IV/6; Mme Armières—Valentine—Jean in « La Maison d'Argile » II/4; Daygrand—Mme Daygrand in « Les Vainqueurs » III/4; Matignon—Christiane und Matignon—Christiane—Frédérique in « Un grand Bourgeois » II/3 und II/4), meist echte Wirkung. Um sentimentale Szenen bemüht sich Fabre vergebens, wie die Auftritte von Cécile Ferrier und André de Riols und von de Dambrun und Hao-Sen Nam-Trieu beweisen.

Ausgezeichnet ist Fabre überall, wo das Gefühl so gut wie ausscheidet und seine herbe männliche Kraft sich frei entfalten kann, z. B. dort, wo zwei harte Männernaturen im Interessenkampf aufeinanderstoßen wie de Thau und d'Urth, Armières und Jean Rou-

chon, Daygrand und Redan, Matignon und Richebais, oder wo in großen personenreichen Szenen die Gegensätze aufeinanderprallen wie in der Sitzung der « Vie publique » (IV. Akt) und in der Administratorenkonferenz der « Ventres dorés » (III. Akt) oder wo die erregte Volksmasse die Bühne überschwemmt.

Daß Fabre's dramatischer Stil streng realistisch ist, bedarf bei ihm als einem Schüler des Naturalismus kaum der Betonung. Das soll nun nicht bedeuten, daß Fabre keine Phantasie besitzt. Aber seine Phantasie ist doch im wesentlichen keine schöpferische, sondern eine konstruktive, d. h. ihre Tätigkeit beschränkt sich im wesentlichen darauf, das, was in der Wirklichkeit beobachtet wurde, zu verarbeiten. Wie sehr sich Fabre verpflichtet fühlte, wirklichkeitsgetreu zu sein, konnte an Hand von persönlichen Äußerungen des Dichters, aus denen hervorging, daß er seine Dramen auf äußerst sorgfältigen Studien aufbaute, gezeigt werden. Dieser realistische Charakter seiner Kunst ist so betont, daß Episoden, die sich vom Boden des Realismus entfernen, wie Fremdkörper in seinen Stücken wirken — es sei nur an das Intermezzo zwischen de Dambrun und Hao-Sen erinnert.

Sprache. — Fabre's Sprache trägt den Stempel des Naturalismus. Selbst in den letzten Dramen, wo die krassen Vulgarismen, in die er in seinen Erstlingsstücken bisweilen verfiel, längst weggeläutert sind, merkt man an dem rauhen, unschmiegsamen Ton und an vereinzelt auftauchenden familiären oder vulgären Wendungen noch den naturalistischen Einfluß. Am Anfang seiner Laufbahn bemühte sich Fabre um möglichst getreue Wiedergabe der Alltagsrede bis zu ihren Stockungen, ihren unvollendeten Sätzen, ihren Ausrufen und ihren Flüchen. So ist « L'Argent » gespickt mit Ausdrücken, die unmittelbar aus dem Alltagsleben zu kommen scheinen; Vulgarismen unterlaufen in Menge, was wohl mit der jugendlichen Vorliebe für Kraftausdrücke zusammenhängt. Mit der Zeit aber werden diese Entgleisungen immer seltener. Es ist, als ob sich Fabre's Sprache allmählich am Vorbild derjenigen Augiers und Becques läutere. Sie verrät immer deutlicher die sorgfältige Arbeit eines gewissenhaften Künstlers, ohne daß sie dadurch an Natürlichkeit einbüßte. Jeder Gedanke wird in möglichst kurze und klare Form gegossen. Dem Scheine nach ist sie von der Sprache des jungen Fabre nur wenig verschieden, denn sie bleibt weiterhin nüchtern und familiär gefärbt; aber der Ausdruck ist doch von viel größerer Prägnanz. So mag insgesamt das Urteil, das Fabre über die Prosa Molières und Becques ausgesprochen hat, « prose simple, précise, forte, littéraire, tout en paraissant naturelle » [22]) in bescheidenem Maße auch für seine Prosa gelten.

[22]) E. Fabre, Le Théâtre, S. 57.

Daß Fabre ein sehr feines Sprach- und Wortgefühl besitzt, beweisen die Titel seiner Stücke und die Namen seiner Personen. «Les Ventres dorés», «Les Vainqueurs» und «Les Sauterelles" sind wohl seine besten Titelfassungen, weil sie, indem sie den Gegenstand des Dramas nennen, ihn auch schon gleich spöttisch machen, und zwar in äußerst anschaulichen Bildern. Namen wie Reynard, Ferrier, Armières, Matignon sind so nüchtern, poesielos wie ihre Träger, Roux deckt sich ausgezeichnet mit der Verschlagenheit dieses Menschen, der Name Carrier paßt zu dem rücksichtslosen Journalisten ebensogut wie Massebœuf zu dem beleibten Stadtrat und ein Tron kann nur aus Marseille stammen.

Eine Eigentümlichkeit, die Fabre von Henry Becque und der «comédie rosse» übernommen hat, sind die «mots de nature». Als Beispiele seien folgende angeführt:

Reynard: «On prétend que la richesse ne fait pas le bonheur. Quelle bourde!» (Bd. I, S. 80).

Fournier (zu Roger): «A merveille! vos idées sont très saines, et je les partage . . . en théorie, mais en pratique!» (Bd. II, S. 159).

Carrier: «Ah! ne touchez pas à la presse!» (Bd. II, S. 43).

Astraud, nachdem er von Ferrier erfahren hat, daß de Riols im Falle einer Listenverbindung mit ihrer Partei auch die Schärpe des «premier adjoint» fordert: «La mienne? Ah! non, par exemple! . . . c'est trop fort! Les sièges de conseillers à la rigueur. Mais ma place! . . . (Bd. I, S. 214).

Jesselot, auf Dreyers «Quel est l'homme de loi qui n'a jamais fait une gaffe?»: «Eh! quand elle ne nuit qu'au client!» (Bd. IV, S. 187).

Régial beim Ausbruch des Tmerenaufstandes: «Se révolter après tout ce que j'ai fait pour eux! . . . Si je mettais mon grand uniforme et que j'aille les haranguer?» (Bd. IV, S. 118)

und zwei «mots de nature», mit denen sich nach dem Muster von Teissiers «Vous êtes entourées de fripons»[23]) der Sprecher unbemerkt selbst charakterisiert:

Roux: «Ce ne sont pas ceux qui paraissent vous porter l'intérêt le plus vif qui vous aiment le mieux . . . (Bd. I, S. 57).

Mme Vernod: «On a beau n'être pas envieux . . . (Bd. IV, S. 156).

[23]) Henry Becque, Œuvres Complètes, Bd. II, S. 330.

Der Wert von Fabre's sozialer Dramendichtung

Fabre's soziale Dramen sind zeitgebunden. Ihre Gestalten haben individuellen und zugleich symbolischen Wert für die Zeit, in der sie leben; ein überzeitlicher, allgemeingültiger Sinn wie Molières Gestalten, wie Turcaret, Poirier, Vigneron, Teissier oder Clotilde, der « Parisienne », kommt ihnen nicht zu. Ob den Dichter dieses oder jenes seiner Werke überdauern wird, ob seine Stücke lebensfähig genug sind, um auch noch spätere Generationen zu interessieren, wird die Zukunft lehren. Soviel kann man aber heute schon sagen: Für die Nachwelt hat Fabre's Theater sicher mehr dokumentarischen als künstlerischen Wert. Denn als Künstler ist Fabre trotz dem vielen ganz Vorzüglichen, was seine Dramen enthalten, wie alle Nachfahren des « Théâtre Libre », doch nur ein Stern zweiter Größe; davon überzeugt ein Blick auf Augier und Becque. In welch hohem Ansehen Fabre's Werk immerhin in der zeitgenössischen literarischen Welt stand, beweisen die Auszeichnung von vier seiner Dramen (« La Vie publique », « Les Ventres dorés », « Un grand Bourgeois » und « La Rabouilleuse ") durch die Académie Française, die Stimmen der Kritik und nicht zuletzt seine Berufung an die Comédie-Française. « Cet écrivain est une des plus fermes espérances de notre jeune théâtre », urteilte einmal Brisson. « Son œuvre déjà considérable, ce que nous savons de son passé, son dédain des grossiers moyens de réclame (ce n'est pas lui qu'on s'avisera de baptiser le ‚bluff à la mode'), sa simplicité sous laquelle se devine un fond robuste de solidité morale, tout cela lui constitue une physionomie particulière, qui s'impose au respect, en même temps qu'à la sympathie . . .[24]).

Unseres Erachtens ist die wertvollste Seite von Fabre's sozialer Dramendichtung das tiefe Ethos, von dem sie durchdrungen ist, der Mut und die Vaterlandsliebe, mit denen der Autor unerbittlich der verdorbenen zeitgenössischen Gesellschaft entgegentrat und am Wiederaufstiege Frankreichs aus der Korruption mitwirkte, zwar als negativer Geist, als Kritiker und Sittenrichter, aber immerhin als Mitkämpfer.

---

[24]) A. Brisson, Le Théâtre et les Mœurs. Bd. II, S. 177.

LEBENSLAUF

Ich, Hans Beck, bin am 23. August 1911 als Sohn des Flaschnermeisters Max Beck und seiner Ehefrau Marie, geb. Mengele, in Nürnberg geboren.

1930 legte ich am Reform-Realgymnasium Nürnberg die Reifeprüfung ab. 1930—1935 studierte ich an den Universitäten München und Erlangen Neuere Sprachen. 1935 bestand ich in Erlangen den ersten, 1936 in Nürnberg nach Ableistung des Seminarjahres am dortigen Realgymnasium den zweiten Abschnitt der bayerischen Lehramtsprüfung.

Ich bin deutscher Staatsangehöriger.

Herrn Geheimrat Prof. Dr. P i r s o n sage ich für die zahlreichen Anregungen zu vorliegender Arbeit aufrichtigen Dank. Ebenso bin ich M. E. Fabre für sein freundliches Entgegenkommen zu Dank verpflichtet.